BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 3 - MARZO 1942 - XX

Sommario

EMILIO VILLA: *Il movimento e il ritmo cinematografico* . . . . PAG. 3

PIERO BIGONGIARI: *Incombenza degli avvenimenti* . . . . » 23

GLAUCO VIAZZI: *Contributo alla conoscenza del cinema fantastico* . . » 27

ROBERTO PAOLELLA: *Contributi alla storia del cinema* - Cinema italiano: anno 1909 . . . . » 34

UGO CASIRAGHI: *Nota su Sjöström e Duvivier* . . . . » 43

MARIO CALZINI: *Appunti per la costruzione di uno stabilimento di sviluppo e stampa* . . . . » 54

NOTIZIARIO ESTERO:

Riunioni tecniche della Camera Internazionale del Film . . . » 64

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA:

UGO SPIRITO: *Collaborazione artistica* (u. b.) . . . . » 71

VITA DEL CENTRO:

C.S.C. e organizzazioni giovanili del Partito - Corsi di fotografia e di ripresa cinematografica (Mario Verdone) . . . . » 78

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 3 - MARZO 1942 - XX

Il movimento e il ritmo cinematografico

I. — Configurazione e deformazione percettuali

La qualità formale specifica dell'immagine cinematografica è quella di svolgere la propria competenza al limite ultimo della sostanza materiale: al di là di tale limite ha già inizio la zona di attività della coscienza immaginativa dell'uomo, ossia quella facoltà, spontanea ed intenzionale a un tempo medesimo, che si diffonde in modo così decisivo, da far sì che l'immagine diventi quello che è, così e così determinata, con tali e tali proprietà formali, con certe e non altre ragioni configurative (*gestaltiche*, si direbbe con riferimento alla Gestalttheorie di Wertheimer e scuola), con queste o quest'altre energie noetiche. Noi non siamo ancora persuasi, nè forse alcuno riuscirà mai a provare, che la sostanza dell'immagine è esclusivamente la coscienza che di essa ci formiamo noi col procedimento della percezione (come sostiene Jean Paul Sartre, *L'imaginaire*, N.R.F., Parigi, 1940, pp. 27 e segg.). Tuttavia, ad ogni modo, è certo che l'espressione cinematografica mette in giuoco le sue ragioni e le sue conclusioni di ordine formale, proprio in quel settore della materia che è il più contiguo possibile e immaginabile alla sfera di azione della coscienza umana nella sua funzione percettiva.

L'immagine cinematografica è condizionata ai limiti estremi della realtà oggettiva in senso psicologico, e, da un punto di vista dell'ontologia, ne rappresenta il principio di dissoluzione, che è necessario alla vita della realtà e della materia per avvicinarsi a quelle condizioni spirituali cui tende naturalmente, per una inclinazione la cui origine e il cui fine ci sfuggono, o che comunque sono dominio di ricerca delle varie discipline metafisiche. La materia delle immagini cinematografiche è già costituita nelle sue estreme possibilità di resistenza, di analogia e di allegoria con un mondo mentale. Quando la retorica corrente parla

di un mondo delle ombre, a parte l'intenzione grezzamente imaginifica della locuzione, testimonia di una situazione che non va intesa in un senso del tutto metaforico: il mondo del cinematografo è in realtà il regno dell'ombra, più che delle ombre. Bisognerà tener presente, però, che in tale regno le immagini non possono esplicare la loro funzione di immagini, senza una volontà esterna e superiore a quel regno, che le interpreti, le affezioni, e ne diriga il comportamento sensibile. Questa volontà esterna e superiore alla loro sostanza, e che irrompe invece come elemento morale immanente della loro crisi, noi sappiamo che è il movimento, e che questo movimento è il più astratto e il più puro che la mente umana possa in qualche modo interpretare o arguire. Appunto perchè esso movimento si determina in un regno limitare ultimo della materia, e che è l'analogo della sfera di coscienza. La statica e isolata configurazione delle immagini cinematografiche non saprebbe manifestare che una parvenza analogica di un oggetto assente o inesistente al momento della percezione, il quale si fa in qualche modo presente alla percezione attraverso una materia fisica e un contenuto psicologico che non gli è destinato: cioè la fotografia, il fotogramma, presi come dati relativi intermediari tra la materia generale e la coscienza generale. Invece la coscienza cinematografica, risolta la crisi della propria materia, si concreta in una vita autonoma, la cui virtù analogica si porta tutta in avanti, in alto, con un movimento ascendente, fino alla soglia di quella vita che è segnata dai favori dello spirito e dell'eterno, e che ha il sigillo del più puro e toccante dei desideri umani: desiderio alla vita. Se ogni arte è, per qualche senso particolare, trionfo sulla crisi della materia, sulla quasi irrimediabile tristezza della materia, il cinematografo è l'arte chiamata a questo trionfo, che intimamente tende a questo trionfo, nel senso più semplice e naturale, e nella direzione più estesa che rimane possibile.

L'immagine cinematografica così, depositata, e soggetta al movimento che la riscatta risolvendola e rigenerandola, non presenta allora verso di sè altra relazione da una relazione di possesso assoluto, intero, di se stessa, e accompagna per tale via la propria volontà formulata (1).

(1) « Oggetti offerti nell'intimo splendore della loro materia », ha esclamato Carlo Bo (*D'una fragile memoria delle immagini*, in « *Bianco e Nero* », V, 12, p. 62), « elementi puri », « invenzione di oggetti puri ». Ma non è ancora chiara e collocata nel suo ordine superiore la vicenda dell'immagine cine-

Queste definizioni, che pretendono avviare a una apertura analitica di alcune genericità correnti (« estetica », « magia creatrice », « visività », ecc., del film), potranno parere un po' rapide e schematiche: ma la loro evidenza crediamo non abbisogni in partenza di dimostrazioni, perchè queste definizioni sono dedotte naturalmente da una condizione ideale di cinema cinematografico, come si dice, ed esclude con decisione l'indagine sulle deformazioni sostanziali, cui deve sobbarcarsi quando prende contatto con la sfera empirica della psicologia collettiva e della cultura letteraria. È naturale che a un soggetto impreparato e immaturo di fronte al fenomeno dell'espressione cinematografica (che è arte troppo giovane e troppo matura per pretendere il compenso di una preparazione e maturità consenziente al di fuori delle proprie idealità), la figura diventi subito, nella mente degli spettatori, il corrispettivo di una figura già presente alla memoria per altre vie che non quelle del suo dono essenziale e immediato: il volto di una immagine, così, sarà subito riferito al volto di un attore visto in altri film, o per la strada, o nelle fotografie; oppure sarà il corrispettivo, comunque adeguato, di un personaggio notorio attraverso la letteratura narrativa. Allora l'immagine scade, e diventa il veicolo materiale ed eteronomo di altro oggetto, e il cinema si arresta bruscamente al di qua della propria virtù intera, del proprio valore, e si frena nel campo della deteriore espressione spettacolare, sopra un terreno di discreta indifferenza dove gli equilibri rimangono isolati e impediti almeno parzialmente, dove gli

---

matografica. Il riferimento di Carlo Bo è soltanto verso un paragone letterario. In realtà ogni e qualsiasi immagine (e vieppiù e viemmeglio dunque ogni immagine coltivata nel suo più alto favore, l'immagine della pittura, o della scultura) è un oggetto per sempre ossessionato dall'intimo splendore della sua materia, dalla purezza (ma quale purezza? una purezza ottenuta su un rifiuto costante dell'*altro*, per via di esclusione, e magari di lotta: un processo di eliminazione: e vedasi l'esempio tipico della parola ungarettiana, per aver subito un documento). Si tratta di stabilire a che punto della geografia naturale in cui sono spartiti i dominii della materia, a che punto preciso essa, l'immagine, ha diritto alla sua manifestazione imperiosa. È la letteratura la sola anarchica in questo senso: e che sconta la sua enorme e svagata volontà di sopraffazione con una indifferenza grigia e declamatoria in cui si compiace.

Se no, come salverebbe e difenderebbe, l'immagine cinematografica, il proprio ultimo valore di manifestazione pura, come si difenderebbe da tutte le accezioni discorsive, da tutti i cascami che le sono inferiori, che le pesano, che la ostacolano nella sua evidenza straordinaria?

equilibri originali e naturali, che per manifestarsi tali esigono il consenso di una libertà infinita e profondamente sveglia, trovano una smentita compromettente. I benefici superiori, il cui presentimento il cinematografo ha già instaurato con documenti di importanza indiscutibile, richiedono, per essere riverberati sulla società degli uomini comuni, una tensione: che non è altissima, ma che ha una misura precisa, irrimediabile. Quando questa misura o non è raggiunta o addirittura è superata (voglio fare accenno, con questo, al cinema così detto di avanguardia), resiste l'emotività intenzionale del movimento e del ritmo come fattore isolato, o quella dei contenuti amorfi come caratteristica reazionaria. Ma è pur sempre un cinematografo in bilico, a repentaglio di tutte le approssimazioni vaghe. E il cinema non è più una scommessa, dopo la presa di possesso di tutti i propri mezzi. Tuttavia rimane un debito personale dei teorici il rendersi conto del groviglio di interessi inferiori e mondani che presiedono al suo sviluppo e che funzionano negativamente, come ostacolo a una più rigorosa educazione, a una formazione collettiva di attitudini e di tensioni adeguate, ma che comunque funzionano. Ce ne rendiamo conto: tuttavia non se ne fa un calcolo, quando si sa che l'esame di un certo evento richiede una tal quale spregiudicatezza, accanita, ostinata: rigorosa almeno quanto è rigoroso il suo oggetto.

Quelle definizioni apparentemente schematiche, che verranno approfondite nella loro natura quando si tratterà delle proprietà di colore delle immagini cinematografiche (il chiasmo), valgano intanto a introdurci nell'esame del movimento. Vengano perciò intese come propedeutica constatazione della contraddizione esistente tra i presupposti teoretici dell'arte cinematografica, e le condizioni pratiche, di « cultura », nell'orbita delle quali è costretta a trattenere la sua azione, pur non perdendo mai di vista le proprie risorse secondarie e le sue proprie finalità.

* * *

Il movimento cinematografico si compie con due categorie di espedienti tecnici: i mezzi di ripresa e i mezzi di montaggio.

Con i mezzi di ripresa si determinano:

a) movimento dell'oggetto in spazio bidimensionale, da sinistra a destra, o da destra a sinistra, e a distanza approssimativamente costante dalla macchina;

b) movimento dell'oggetto, in spazio bidimensionale, verso o da la macchina, o obliquamente rispetto all'asse della macchina, da un angolo dello schermo a quello opposto, in senso diagonale approssimativamente;

c) movimento dell'oggetto per effetto dello spostamento della macchina verso o da l'oggetto stesso;

d) movimento composto, per effetto del movimento della macchina in direzione parallela (o con speciale traiettoria determinata dall'operatore) all'oggetto, a velocità uguale, inferiore o superiore a quella dell'oggetto medesimo; oppure per effetto del movimento di panoramica.

I mezzi di montaggio, invece, (e tra i mezzi di montaggio comprenderemo, come si vedrà a suo tempo, anche i movimenti di camera), producono il movimento generale delle inquadrature, secondo una certa unità di misura o secondo un certo ritmo, o ancora secondo certi rapporti spazio-temporali, o certe leggi di contiguità originate da esigenze di ordine psicologico; o infine, anche, secondo un procedimento meccanico di giustapposizione casuale (quando gli artefici del film, regista e montatore, non siano nella pienezza dei propri compiti: e poichè capita spesso, varrà la pena di considerare anche gli effetti psicologici di tale caso).

In prima istanza vedremo quindi il comportamento psicologico dei movimenti-base, e i loro effetti in ordine alla fenomenologia generale della percezione. In seguito passeremo alla discussione del valore effettivo dei mezzi su cui si concreta il ritmo totale del film.

Tutti questi casi elencati (che sono da intendersi per sempre come casi-limite, tra i quali la gamma delle possibilità e delle probabilità si estende teoricamente illimitata, ed abbraccia, sempre in via teorica, tutti i valori propriamente cinematografici dell'oggetto sullo schermo — e l'angolazione, per esempio, già moltiplica per un ennesimo numero quei casi, irrompendovi con la propria possibilità di ordine psicologico, emotivo), tutti questi casi andrebbero singolarmente esaminati in tutti i loro possibili effetti percettuali nei riguardi del soggetto percipiente, ma tenendo anche il calcolo della posizione dello spettatore percipiente rispetto allo schermo. Però, siccome i rapporti percettuali che scaturiscono dallo spostamento dello spettatore rispetto a una posizione normale sono di competenza strettamente scientifica, e cioè ottica, e le sue

leggi sono in gran parte conosciute, e pure in grandissima parte già affidate al dominio appunto della fisica ottica, così noi intendiamo esaminare la fenomenologia percettuale soltanto da un punto di vista di un soggetto fermo in una posizione teoricamente perfetta e idealmente normale rispetto ai movimenti cinematografici sulla sorgente dello schermo.

Altra avvertenza da preporre è che il nostro esame dovrà forzatamente limitarsi questa volta, al terreno fisico e fisiopsicologico della fenomenologia percettuale, prescindendo da tutti i fenomeni emotivi di cui la percezione stessa può essere causa determinante o concomitante e cioè momento e condizione.

Vediamo quindi il primo caso di movimento: l'oggetto, e, poniamo, una figura umana, compie un movimento trasversale sul piano dello schermo, coordinatamente all'asse della macchina: il movimento della figura, in qualsivoglia campo illusorio avvenga, e su qualsiasi sfondo, si verifica, all'atto della percezione, come effettuato in uno spazio rigorosamente a due dimensioni. In questo senso, lo spazio ambiente ideato intorno alla figura stessa, e comunque ideato o finto dalla tecnica figurativa, cioè anche se finto come profondità per mezzo della prospettiva, è uno spazio che non porta di sè che la propria finzione aperta e dichiarata di spazio a tre dimensioni: è uno spazio fermo, statico. Allora il fenomeno della percezione ha il suo normale compimento: si trova di fronte, e ne ha precisa e individuata coscienza, a una prospettiva, che è risentita come una configurazione del tutto convenzionale dello spazio tridimensionale, secondo una schematicità sufficiente e necessaria.

In questo caso la percezione, come anche in tutti i casi della medesima natura, è normalmente adeguata, ossia l'oggetto in movimento conserva intatte e costanti le proprie dimensioni, attraverso tutta la serie di posizioni che costituiscono e determinano la continuità spazio-temporale del movimento nell'operazione integrativa psicologica del soggetto che vede. Questo movimento è soggetto a tutte le leggi che contemplano il « moto apparente ».

Passiamo ora al secondo caso-limite: movimento di un oggetto con direzione da e verso la macchina da presa, nei limiti previsti dai piani o dai campi. Si verificano allora due fenomeni: il primo è quello per cui il campo entro il quale avviene tale movimento, che è uno spazio convenzionalmente configurato dalla prospettiva come tridimensionale,

ma in realtà bidimensionale, è ora percepito intuitivamente come tridimensionale, e scompare nel soggetto percipiente la coscienza della finzione configurativa; ossia il soggetto ha ora la percezione di uno spazio realmente tridimensionale, e la profondità non lascia più intravedere la propria artificiosità.

Questo fatto, che non mi pare sia ancora stato messo in evidenza dai teorici del cinematografo, è stato dimostrato sperimentalmente dagli psicologi (vedi, per esempio, Musatti, *Elementi di Psicologia della Forma*, Padova, 1938, pp. 150 e segg.). Poi: in tale campo, intuito come realmente tridimensionale, si verifica anche quest'altro fenomeno: che l'oggetto, o figura, o, più nettamente ancora, una notevole serie di oggetti o di figure che esplicano questo movimento (per esempio, un gruppo di persone che irrompa improvvisamente in una stanza da una porta sul fondo della stanza stessa) subiscono, in realtà, diremmo secondo una realtà metrologica, un processo di deformazione dimensionale, cioè si ingrandiscono o si rimpiccioliscono a secondo che, rispettivamente, l'oggetto o la figura muovano verso la macchina o si allontanino dalla macchina (e, per la nostra considerazione, la macchina è diventata ora lo spettatore in posizione esatta e normale).

Invece ecco cosa succede. Succede che il soggetto percipiente allora non ha sempre, o meglio non ha quasi mai, la possibilità di accorgersi, se è in posizione normale, dell'evento di tale deformazione configurativa. Il soggetto allora acquista una singolare facoltà, che è quella di percepire il movimento dell'oggetto che si sposta sullo schermo, e di percepirlo *illusoriamente*, cioè non come una semplice convenzione configurativa; e questo modo di percezione ha come suo fatto postumo (non si potrebbe dire subito se anche come fatto strettamente conseguente) di trasformare l'oggetto a dimensioni di grandezza variabile in oggetto di dimensioni invariabili. L'oggetto che doveva ingrandirsi o rimpicciolire, rimane invece, *illusoriamente*, della stessa grandezza dimensionale in tutte le successive fasi istantanee del moto, sicchè lo spettatore non ha modo di vedere l'oggetto espandersi o contrarsi.

Ci troviamo dunque di fronte a un fenomeno che si svolge all'interno del soggetto percipiente, il quale trasforma istantaneamente uno spazio tridimensionale finto in uno spazio tridimensionale *illusoriamente* reale e, nello stesso tempo, un movimento deformante apparente in un movimento non deformante e illusoriamente reale. Infatti, se la deformazione si constatasse (come avviene di poter constatare in una posi-

zione anormale e imperfetta, per esempio stando molto vicini e molto sotto allo schermo, oppure a lato) il movimento rivelerebbe la sua natura di movimento *apparente*.

Quali rapporti genetici, quindi, esistono tra i due fenomeni descritti? È la particolare struttura della configurazione spaziale (cioè lo spazio intuito come realmente tridimensionale) che determina in quella guisa il movimento *non deformante* della figura? oppure invece è quel movimento particolare della figura che influisce sulla struttura dello spazio ambiente, del campo in cui il movimento si effettua? Non si saprebbe rispondere. I due eventi sembrano indissolubilmente contigui e concomitanti, e forse nella percezione essi subiscono una istantanea condizione di quiescenza tale da determinarli unitamente in quel modo, per via di quella operazione che si chiama illusione.

Indipendentemente da considerazioni di stretto ordine psicologico (per cui vedasi, per esempio, lo studio basilare dello psicologo tedesco V. Benussi, *Gesetze der inadäquaten Gestaltauffassung*, nell'*Archiv für geschichtl. Psychologie*, n. 32, pp. 30 sgg.), vediamo di adattare il concetto di illusione al nostro caso. Illusione, cioè tendenza a una valutazione metrica o senz'altro formale delle configurazioni in movimento, che non è adeguata allo sforzo naturale del procedimento della percezione, o che comunque è difforme, nei suoi risultati, per un motivo o per un altro, dai fini specifici dell'operazione percettuale. Per un motivo o per un altro, s'è detto: ma, con esattezza, poichè è quello che maggiormente preme, come identificare o spiegare questi motivi, che pure necessitano di una interpretazione, dato che in tali motivi per l'appunto consiste la giustificazione di quel fenomeno che si chiama illusione? E che non è più, si noti attentamente, una pura e semplice illusione ottica, riducibile a leggi fisiche, in quanto che il nostro tipo di illusione porta in sè un significato psicologico e una finalità formale che incide direttamente sui fenomeni emotivi. Come comportamento della meccanica percettuale, l'illusione è molto simile al comportamento della allucinazione, quando questa venga intesa libera da influenze di natura patologica. Non si vorrebbe, però, immischiarci nella questione gnoseologica di questo fatto, perchè esula dai nostri compiti, e, soprattutto, perchè tale questione ci sembra completamente insolubile, o almeno incapace di portarci a una conclusione generale e universale che abbracci anche tutti gli altri settori del fenomeno dell'illusione. Ci limitiamo pertanto a rilevare come, proprio nell'espressione cinematografica si verifichi

praticamente, quotidianamente quasi, al di fuori del campo scientifico o sperimentale, qualcuno di quei rari casi in cui la percezione del soggetto si accusi inadeguata allo sitmolo preciso dell'oggetto.

Il cinematografo così denuncia, nel consorzio delle altre arti, di avere a sua disposizione risorse del tutto speciali, per sollecitare nell'uomo e nelle sue facoltà conoscitive energie segrete. E questo il cinematografo compie naturalmente, non polemicamente, come invece ha fatto qualcuna delle arti; lo compie con perfetta e autorizzata usura dei mezzi materiali che il suo destino le ha messo a disposizione, mentre, per esempio, il futurismo o il surrealismo, quando intendono uscire dalla cerchia dei propri mezzi per tentarne nuovi o dalla clausura della propria materia per manipolarla dall'esterno, non lo possono mai fare impunemente, non lo possono fare senza tradire la propria fondamentale incompetenza e una intenzione di violenza ingiustificata e di usurpazione. (Come quando il futurismo vuol dipingere il movimento).

Alcuni di questi mezzi materiali di cui il cinematografo si serve, non sono in ultima analisi che *espedienti* materiali, i quali, per gradi, risalgono, attraverso una progressiva presa di coscienza delle proprie possibilità, fino ai vertici dello stile cinematografico e dell'arte. Principale di tali mezzi diciamo subito: il carrello. E passiamo al terzo caso: movimento della macchina (e pertanto del soggetto percipiente) da e verso l'oggetto. Per quante ricerche abbia fatto in una larga serie bibliografica, non mi risulta che la psicologia sperimentale abbia ancora preso in considerazione specifica i fenomeni che, in questo caso, si determinano nel processo percettuale delle configurazioni in movimento che così ne derivano.

E dunque, spostamento della macchina verso una figura, che, per semplificazione, consideriamo immobile. Qui la sensazione del movimento che compie la figura, poichè un movimento apparente in spazio bidimensionale sullo schermo ha luogo in realtà, forza l'attenzione percettuale al punto di far crescere la percezione del fenomeno « movimento » in proporzione diretta alla velocità con cui la macchina si avvicina alla figura. All'occhio dello spettatore, cioè, la velocità con cui la figura gli si avvicina, è illusoriamente più forte della sua velocità effettiva, della velocità come dovrebbe essere secondo le leggi fisiche del moto apparente, e che dovrebbe corrispondere normalmente alla velocità con cui la macchina si avvicina, durante la ripresa, all'oggetto. E rispettivamente, la figura dalla quale la macchina si allontana (e che per-

tanto si allontana apparentemente dall'occhio dello spettatore), compie lo spostamento a una velocità inferiore a quella della macchina. Lo spettatore *sa* che tali movimenti della figura non hanno luogo, eppure egli percepisce il crescere o il diminuire delle dimensioni della figura come un movimento. L'illusione non è, però, questa speciale percezione di un movimento che non avviene; ma l'illusione consiste nel fatto ch'egli percepisce un ingrandimento o un rimpicciolimento sempre maggiore di quello che in effetti non sia, e pertanto un movimento di maggiore o di minore velocità di quella che si percepisce, per esempio, collocandoci, rispetto allo schermo, in una posizione anormale o imperfetta.

In questo caso come si comporta lo spazio ambiente alla figura? Lo spazio ambiente, quantunque la figura compia sullo schermo un falso movimento da e verso il soggetto percipiente, per effetto, come s'è visto, del suo crescere o diminuire metricamente, non produce più l'illusione di uno spazio tridimensionale (come avviene nel caso in cui la figura compie un movimento da o verso la macchina), ma lo spazio torna a una funzione totalmente *statica,* e, perdippiù, in questo caso, inerte anche da un punto di vista emotivo; infatti si vede che se la macchina si allontana dalla figura, lo spazio ambiente si allarga (su due dimensioni); se la macchina si avvicina, esso si restringe, fino magari a scomparire se la macchina porta finalmente il volto della figura o un dettaglio oggettivo in uno dei primi piani. E, come si sa, i teorici del cinema considerano i primi piani fuori dello spazio.

Dunque l'illusione consiste, per la percezione in ideali condizioni di visualità, in una superespansione illusoria o in una supercontrazione illusoria delle dimensioni metriche della figura ripresa dalla macchina che carrella rispettivamente avanti o indietro.

Questo ci sembra un fenomeno particolare di illusione. Potrà la psicologia sperimentale, quando vorrà meditare sul caso, scoprire, in via deduttiva, le leggi cui si riduce? Io penserei, provvisoriamente, e con ipotesi del tutto persuasa della propria precarietà, di supporre una legge analoga a quella dell'inerzia, e che operi analogamente nella meccanica dell'evento percettuale del soggetto. In realtà ogni evento percettuale si chiarisce attivo e funzionante sotto l'azione di uno stimolo oggettivo. Ma poichè il mezzo per cui si determina la fusione non è un mezzo avulso dal luogo dove è condizionato, ma sussume tutti i rapporti psicologici e intellettuali ai quali sembra in qualche maniera sottoposto, è possibile

pensare che tale mezzo sia influenzato da una tendenza finalistica, teleologica, analogamente a una simile tendenza operante all'interno della forma. Questa tendenza, che si chiama in psicologia *condizione di pregnanza*, è quella per cui la forma si indirizza spontaneamente verso il suo stato più perfetto possibile (vedasi, a questo riguardo, Federico Wulf, *Ueber die Veränderung von Vorstellungen*, in « *Psychologische Forschungen* », I, 1922, pp. 333 sgg., anche per i riferimenti alla legge di pregnanza del Wertheimer). Ora, poichè la forma, nel processo di configurazione, ha un arresto meccanico in un punto del suo movimento (che è il suo punto finale, terminale) il processo percettivo, che non può prevedere tale punto terminale, per propria inerzia procede a un punto o a una serie di punti immediatamente successivi, in modo che espande così o contrae automaticamente la forma che ha stimolato la sua operazione. Si direbbe che sbaglia per eccessivo zelo di perfezione, o per troppo viva necessità di coincidere perfettamente con la forma più perfetta.

Senza illusioni, invece, si svolge, per ragioni naturali di movimento relativo a dati sistemi di riferimento pur essi in movimento, il caso di un movimento della macchina parallelamente alla direzione di un oggetto in moto da destra o da sinistra, o da sinistra a destra. Lo spazio ambiente, rigorosamente bidimensionale anche alla percezione, compie allora un movimento apparente, di velocità che aumenta proporzionalmente alla vicinanza della macchina (cioè, più la macchina è vicina allo sfondo, e più lo sfondo sembra spostarsi velocemente) e alla velocità di spostamento della macchina; e di direzione inversa alla direzione di spostamento della macchina.

Quanto all'oggetto, quando la velocità della macchina e dell'oggetto, come normalmente avviene, coincidono approssimativamente, il soggetto percipiente è nelle condizioni del primo caso esaminato, con la differenza che ora si vede lo spazio ambiente, cioè lo sfondo, spostarsi in direzione inversa a quella della figura. Tali risultanze di movimento sono soggette a leggi fisiche normali, e le deformazioni di natura cinematografica cui va incontro non mi sembrano praticamente accertabili con i mezzi della percezione comune, che, data la natura della nostra esposizione, sono quelli cui costantemente ci siamo riferiti.

II. — Psicologia del ritmo

Poichè ogni uomo moderno ha una privata ed empirica coscienza del ritmo cinematografico, è utile partire dalla individuazione analitica degli elementi sui quali regge la sua vita, al fine di arrivare a un concetto sensibile e univoco della sua qualità formale, ritenendo per certo che solo e principalmente tale concetto sensibile potrà essere il principio di una più precisa e sostanziale educazione cinematografica, nella quale consiste la sua definitiva ragione morale e sociale.

Gli elementi unitari del ritmo cinematografico sono essenzialmente: l'inquadratura e la sequenza, intese come unità di misura.

L'inquadratura è il momento sensibile della possibilità sollecitata, tentata, e rappresenta il primo elemento positivo della *possibilità continua*, su cui il ritmo eserciterà le proprie suggestioni.

La sequenza è il momento assoluto della possibilità, nel quale è già contenuto il nucleo di tutti i possibili urti e di tutte le possibili connivenze, e dove è messo in giuoco il destino stesso del ritmo.

Senonchè, appunto in tema di possibilità, inquadratura e sequenza formano una sostanza discorsiva, un corpo elementare che va a conformare il ritmo cinematografico, oppure il ritmo cinematografico è anticipato sensibilmente alla stessa esistenza della inquadratura e della sequenza, che pertanto non sarebbero del ritmo che un complesso radiante? Cioè, esiste una idealità ritmica che si concreta in elementi singolari, i quali non hanno e non avrebbero una vita autonoma, oppure sono quei singoli elementi che posseggono in sè la virtù di provocare alla fine un ritmo postumo che ne legittimi discorsivamente l'esistenza temporale, in un determinato tempo? Il ritmo, insomma, preesiste, e si determina come graduale vigore e accensione della materia cinematografica, della materia immaginante, fino all'ultimo splendore della sua formazione, eliminando successivamente una serie di ostacoli che gli si oppongono a contatto con tutta la materia? oppure è soltanto una esigenza esteriore, organizzativa, quasi affettiva?

Evidentemente, nei migliori documenti di cinema cinematografico, il ritmo, l'idea ritmica preesiste ai suoi incidenti, e agli elementi stessi a contatto dei quali conduce la sua vita e conclude la propria manifestazione. Per questo l'inquadratura e la sequenza rappresentano la possibilità del ritmo continuo, il quale deve ritagliare e dominare con la violenza che gli è intimamente collegata i contenuti più labili e consu-

mati che mai arte umana abbia affrontato: la materia immaginaria in movimento, con tutto il carico neutro dei suoi riferimenti ch'essa deve abolire. Anche la musica sostanzialmente lavora su una materia instabile, in movimento continuo, in quel movimento che ne risolve l'interiore crisi. ma questa materia è sempre ben identificabile e riducibile, prevista nella sua schematica natura, prevista nella sua definitiva configurazione.

Nel cinematografo, al ritmo è riservato il compito di sceverare ciascuno degli elementi, che sono indefinitamente aperti agli sbaragli delle possibilità (e che il possibile sia uno dei campi di dominio del vero, come ha affermato Baudelaire, è riflessione sempre postuma o sempre anticipata rispetto al nostro naturale modo di vivere e di servire la nostra anima. Nella realtà non contingente, la riflessione urta almeno contro le possibilità dell'eccezionale. Ma finalmente la verità non esercita il suo potere, la sua dittatura, sopra un deserto, e l'arte si esalta della propria stessa schiavitù rispetto a quella materia ch'essa deve *economizzare* per vincerla), da tutte le qualità che sono indefinite e indifferenti nella sua vita. Il compito cioè di rendere quegli elementi alla situazione di oggetti attivi, ma opportunamente conformati e definiti, di una sintassi, e di rendere loro l'esatta posizione temporale in tale sintassi. Quella che è la vicenda, l'evento narrato, e su cui il ritmo deve sempre appoggiarsi con una tendenza mimetica più perfezionata, non è invece che l'occasione: e sia pure l'occasione principale, ma tuttavia non insopprimibile del ritmo stesso. (E praticamente: perchè un'idea letteraria o una trama romanzesca non può mai serbarsi tale senza escludere nello stesso tempo la possibilità di essere cinematografata, senza condurre cioè l'espressione cinematografica ai suoi margini più improbabili e illustrativi? Riprova più evidente e notoria non potrebbe essere addotta, e la storia del cinema insegna).

Il ritmo allora contempla con certezza e validità, e controlla la durata profonda cui ciascun elemento adempie per configurarsi, in rapporto alla garanzia sensibile dell'effetto espressivo, della pronuncia cinematografica, che esso riesce a conquistare, a rapire per sè e a riverberare infine sugli altri.

E in quale metafora sensibile è reperibile, di che si sostanzia il ritmo allora? ha, nel ciclo panico delle possibilità spirituali, nel gorgo delle povere ricchezze mondane, una sospensione autonoma, un isolamento puro e splendido? è esso, come sembra, un movimento puro?

La sua ragione elementare sembra consistere in una memoria ideale di quella realtà alla quale partecipa la stessa realtà quotidiana del nostro corpo, di una realtà colpita e ferita nei suoi momenti di grande ambizione e violenza. Ed è infatti il ritmo che, nel cinematografo, può interferire e ragionare con quell'estrema attenzione che ogni uomo versa sulle semplici virtù della propria natura, virtù che lo sorreggono anche se il senso superiore della loro vita gli sfugge, e che si rivelano tutte, al limite, nella mondana precarietà del movimento.

Perciò il ritmo oscilla in tutte le direzioni delle possibilità umane, e non sembra soggetto a quelle leggi naturali che purificano o soltanto esplicano l'esercizio formale delle altre arti, tradizionalmente accettate, dall'intuizione e dalla percezione, come tali. Il ritmo cinematografico sarà dunque la ricerca di quella essenza oggettiva, che, comprendendo in sè le esperienze, le intenzioni, e magari le proteste di un modello ideale di realtà, arresta il dissolvimento spontaneo ed equivoco della sensibilità artistica, del così detto « gusto », per organizzarlo in una univocità nella quale gli stessi contenuti sperimentali della vita quotidiana si protraggano fino ai confini dell'universalità e dell'assoluto. È questa ricostruzione in un tempo speciale eppure evidente, a denunciare la solida e pesante materialità dei contenuti, i quali essa impiega per persuaderci della insopprimibilità del mondo, ma anche per convincere che il vero mondo può vivere leggero e necessario soltanto nel cuore di colui che ne desidera una avventura singolarmente restituita.

* * *

In che modo, ci chiediamo ora, per quali vie identificabili, le inquadrature si tramandano dall'una all'altra quel tempo ritmico (cioè, un tempo speciale, un tempo geniale) che le conduce all'unità percettuale della sequenza? e le sequenze il tempo che le conduce alla manifestazione fenomenica e intelligibile del ritmo di un film? Noi pensiamo che forse l'intervento del montaggio, se si tien conto della sostanza del ritmo cinematografico, debba considerarsi soltanto un procedimento organizzativo e oggettivante, che esplica (rispetto al ritmo precostituito, preesistente) con una straordinaria forza mimetica, o con la più chiara volontà di partecipazione (nel senso della *métecsis* platonica) al ritmo medesimo, ma non può essere considerato come l'ultima interpretazione sensibile, o, secondo che alcuni teorici del film hanno vigorosamente

affermato, l'unica interpretazione effettiva. Che, nella pratica, il montaggio possa apparire come elemento operativo assolutamente preponderante, è constatazione di cui la storia del cinema ci rende l'evidenza. Ma che il montaggio sia l'unica intuizione possibile del film nella sua sostanza ritmica, è affermazione che non risponde con precisione alla nostra domanda, alla nostra attenzione di spettatori coscienti.

Le operazioni che accompagnano e dirigono il processo di fusione del ritmo con i contenuti ch'esso riduce e abolisce come tali, hanno in realtà il loro sigillo nel montaggio: ma ognuno avrà potuto raggiungere il senso di finalità che è inerente a ciascun elemento dell'inquadratura, e che non è certo opera caratteristica del montaggio. Il ritmo non va inteso soltanto come una scansione metrica, esatta e incalzante, come un fraseggio sintatticamente adeguato. Questa interpretazione del ritmo appare eccessivamente formalistica e stilistica, e alla fine condurrebbe, come tutti i formalismi, a una sterilità irrimediabile lo stesso stimolo ritmico.

Un film, come si sa, è il risultato di una operazione collettiva, in cui, nonostante il dominio di una persona predominante (che può essere il regista, o l'operatore, o il montatore, o lo sceneggiatore; per lo più si crede essere, allo stadio attuale del cinematografo, il regista), trapelano, emergono inevitabilmente, a uno sguardo sottile, e in modo certo, le fila di correnti affettive diverse, di disposizioni che agiscono separatamente in direzione limitata. Così il ritmo, che vigila su una comunione di idee, su un consorzio di operazioni, mette a prova la propria resistenza prima ancora dell'intervento del montaggio. Quando trova, nella congerie, il limite giusto di fusione, allora il ritmo si scatena libero e puro, senza più ostacoli, senza velami. Sceneggiatura, regia e montaggio sono così le operazioni nelle quali si concentra tutta la responsabilità: ognuna di esse è intesa a mettere in evidenza la linea energetica, ad ascoltare le minime e le massime vibrazioni dello stimolo ritmico, e a sollecitarle, a vincere la difficoltà materiale della contiguità, della giustapposizione, o della causalità di ordine letterario (che è pur sempre un contenuto): questa difficoltà è la minaccia più pericolosa sotto la quale il ritmo azzarda la propria resistenza.

Mentre la sceneggiatura (quando ha vera coscienza della propria funzione) tenta gli elementi e ne stabilisce in previsione mentale le collocazioni, invita tali elementi a distinguersi e a paragonarsi, a mettersi vicendevolmente alla prova, il montaggio ha la facoltà cardinale di fis-

sare e accendere, sui materiali elaborati che ha a sua disposizione, i contenuti memoriali di ciascun elemento: contenuti che si deteriorano, tendono a livellarsi, ad assimilarsi progressivamente nell'opera della regia, che è, in sè, opera di dispersione spontanea, perchè troppo a contatto con i contenuti grezzi.

Il ritmo cinematografico ha il suo fulcro espressivo nella « configurazione » appropriata alla sua facoltà, al suo geniale temperamento, ed il suo spazio in una zona essenziale che è costituita dai « motivi » ritmici.

Il ritmo, infatti, appare sensibilmente configurato. A stabilire ed accentuare questa configurazione, oltre alla struttura interna da cui dipende, esplicano una pressione il procedimento, la disposizione dei contenuti nella loro validità emotiva: anzi, sono i contenuti stessi che guidano il complesso formale nell'intelligenza dello spettatore. Ben inteso, si tratta di contenuti illusori, aboliti dalla presenza del ritmo, ma funzionali. Poi, oltre alle singole pertinenze spaziali, temporali e psicologiche centrate nella durata della inquadratura o della sequenza e nei rapporti che ne esigono lo sviluppo, intervengono anche i valori morali, spettacolari, luministici, pittorici, i quali completano l'organizzazione dei nessi, distribuendone il peso nei centri adeguati o necessari dell'attenzione, e facendone convergere i risvegli coscienti, i sussulti, i trasalimenti emotivi, verso il fine unico e ultimo. Così un « motivo » del ritmo (e si intenda motivo nel suo primo senso etimologico, da « moto ») può essere costituito da uno o più fattori di contenuto formale, racchiusi in un breve frammento temporale, con intensità eccezionale rispetto al resto del film. Tali fattori sono: il materiale plastico, i mezzi sonori, le illuminazioni, il clima, l'atmosfera, i simboli, creati dalla fantasia degli artefici del film. Ora, quando il « motivo » entra nello sviluppo del movimento generale della sceneggiatura, della regia, del montaggio, porta alla formazione, nel film, di una inclinazione a ripresentarsi spontaneamente per tutta la durata, e questa inclinazione è tanto più vivace quanto più risentito è il motivo stesso (fino all'effetto dell'ossessione percettuale). Allora noi vediamo che, a secondo di dove è collocato primamente il motivo intero ed espresso, si determina nel film la sua configurazione ritmica. Si ha spesso, infatti, questa sensazione: che tutte le serie di inquadrature e di sequenze, tendano verso una condizioni di pregnanza, cioè tendano sempre verso una inquadratura oppure verso una sequenza più violenta, più segnata. Quello che

segue, sembra che ne derivi, che ne discenda spontaneamente. E di qui, appunto, il senso della configurazione ritmica. La quale può apparire (come è per lo più) di senso ascendente, se il motivo è incentrato verso la fine (si ricordi *Alleluja!*), o discendente, se il motivo è collocato al principio (come in *Fortunale sulla scogliera;* o *Lampi sul Messico,* dove però l'intenzione può essere stata falsata dai montatori americani), o a parabola, curvo, se il motivo è al centro (per esempio, *Atlantide,* dove il motivo è tracciato su un segmento centrale che va dallo scoppio della musica di un fonografo con canzoni parigine, alla scena del can-can); o infine è a configurazione lineare, se il motivo è intensamente diffuso per tutto il film (*14 Juillet*).

Queste configurazioni, naturalmente, vanno intese come complementi introdotti dall'immaginazione del percipiente, e, quindi, possono deformarsi soggettivamente, per reazione psicologica, che non ha una sostanza coincidente sempre con le intenzioni del ritmo.

In un film di valore ritmico, uno spettatore di normali doti sensitive può con la mente far vivere la sua attenzione sulle differenti parti di una inquadratura separatamente, pur mantenendo piena e costante la coscienza del ritmo totale. Perchè ogni inquadratura contiene in sè, rappresa in una durata proporzionalmente minore, tutti gli elementi costitutivi del ritmo totale: il che contribuisce ad abolire gli stacchi e gli intervalli tra le due operazioni del percepire il ritmo totale e i ritmi parziali che ne rappresentano l'occasione; e allora il passaggio dall'una all'altra delle due operazioni è così rapido, che i due elementi finiscono sempre con l'apparire quasi istantaneamente presenti. In realtà, i rapporti tra inquadratura, intesa come elemento sintetico del ritmo totale, e il ritmo stesso, sono complicatissimi. E a stabilire tali rapporti intervengono, per opera degli artisti che collaborano alla creazione del film, i più disparati contenuti, ognuno dei quali agisce con proprie caratteristiche oggettive e funzionalmente: immagini, quantità e qualità del movimento, spazialità oggettivate, e infine le intenzioni moralistiche e psicologiche espresse. Questi contenuti lo spettatore intuisce con l'intelligenza, paragonando e confrontando con tutti gli altri dati ch'essa possiede per propria esperienza.

Nella percezione del ritmo cinematografico, dunque, intervengono:

la memoria sensibile, che sveglia continuamente e simultaneamente la serie delle immagini depositatesi nella mente del soggetto. Essa

è una coscienza durevole delle sensazioni determinate dai contenuti formali delle qualità formali;

la dimensione psicologica, che interpreta, con le reazioni istantanee, lo sviluppo dei movimenti, e ne ricostruisce dall'interno la struttura, paragonandola, e quindi differenziandola, alla propria esperienza di modi di relazione e di analisi. Essa ritrova dati speciali di una causalità psichica, i quali costituiscono una rappresentazione più elevata, una attitudine più acuta delle nozioni che l'uomo possiede della realtà. E sotto questa denominazione di dimensione psicologica, noi intendiamo riassumere tutto il complesso di reazioni psicologiche (affettive, sentimentali, intellettive) che il valore « ritmo cinematografico » sollecita nel soggetto; e si tenga presente che questo valore, almeno da un punto di vista fenomenico, appare nettamente anticipato e preesistente alle sue conseguenze affettive.

La memoria, da sè, non può abbracciare intera la struttura sensibile del ritmo reale: essa ha una funzione soltanto mediale e strumentale, di veicolo. È la dimensione psicologica che compie una fondamentale operazione integrativa. Ma, poichè il suo oggetto non è evidentemente il medesimo sul quale opera la memoria, che cos'è che sollecita l'intervento di tale dimensione? Sono le relazioni, i rapporti tra le inquadrature. E come sono praticamente espresse queste relazioni? Innanzi tutto va rilevato che si tratta di relazioni esterne: quelle interne sono già captate direttamente dall'intelligenza, e conservate e protratte dalla memoria, e non sono quindi propriamente relazioni, ma sensazioni parziali e frammentarie della durata, che vengono continuamente trasferite in successione da una inquadratura all'altra. Queste relazioni esterne sono i mezzi tecnici di strutturazione che il regista e il montatore hanno in proprio possesso: la dissolvenza, la dissolvenza incrociata, il fondù, lo stacco, e, aggiungiamo qui, la sovrimpressione e il movimento della camera.

Questi mezzi, mentre determinano meccanicamente e oggettivamente le singole durate parziali, oggettivano ritmicamente la durata totale, con procedimento di espressione tipicamente emotivo, perchè così si stabiliscono ed esprimono le influenze reciproce tra le parti e le parti, e tra queste e il tutto.

Le « relazioni esterne » cadono in cesura ritmica: esse sono le cadenze fondamentali del ritmo cinematografico, per esprimerci, sia pure inadeguatamente, con termini noti alla letteratura.

Ma, vistane in superficie la continua e ineliminabile presenza nello svolgimento dei fattori ritmici, in che cosa consistono? Sono esse passive, intanto, o attive, rispetto al ritmo totale? sono invece negative, (intese come pausa, silenzio, nulla) rispetto all'azione continua? sono da considerarsi alla stregua degli stessi rapporti pausali che vigono nel « tempo » delle altre arti, come in poesia o in musica? o invece ancora, in quanto esse possono anche venire capite come l'ultima infinitesimale sezione di un ordine di movimenti, e la prima del successivo, non sono piuttosto esse medesime una qualità formale del ritmo, qualità continua che ne stabilisce l'espressione dialettica assoluta?

Soltanto la soluzione psicologistica della percezione cinematografica potrà aiutare in qualche modo i teorici a raggiungere una definizione precisa e oggettiva. La funzione di questi mezzi del ritmo cinematografico è chiara, è visibile a tutti: essi hanno una funzione sintetica e analitica al tempo stesso. Ma è sulla loro natura superiore che l'indagine deve spingere lo sguardo.

I mezzi di montaggio hanno un po', secondo una certa analogia con la grammatica, la funzione dell'interiezione e della congiunzione insieme.

La dissolvenza desta nello spettatore una sensazione di tempo, di un tempo non astratto o assoluto, ma il cui svolgimento dialettico, la cui durata effettiva si perfeziona interamente dentro la propria coscienza. In questo senso, tuttavia, anche alcune inquadrature vanno considerate come vere e proprie speciali modalità di dissolvenza, dal punto di vista funzionale e ritmico. Per esempio l'interpolazione di una visione spaziale differente (in cui si svolga una scena) tra due scene: questa interpolazione ottiene un effetto temporale che deve coincidere con il tempo generale del film.

La dissolvenza interviene nel processo dialettico causa-effetto, per illuminare e qualificare una speciale dialettica, la cui specialità è appunto quella che differenzia un ritmo cinematografico da un altro ritmo cinematografico.

La sovrimpressione è della stessa natura, quantunque non sia considerata tale dai teorici del film. Essa importa alcuni dati dialettici genialmente adeguati a una fusione di tempi, e del tutto cinematografici, mediante l'abolizione di tutte le normali relazioni temporali, spaziali e causali.

Il movimento della camera (o, come si dice anche nella terminologia tecnica, montaggio senza taglio) è uno sforzo meccanico, il più delle

volte inadeguato, di restituire il tempo e lo spazio all'esterno della coscienza cinematografica, e renderli indifferenti o astratti. Praticamente esso non deve corrispondere — ma purtroppo succede comunemente — al più comodo e pigro degli espedienti: invece dovrebbe raggiungere il suo movimento giusto, la sua esatta corrispondenza temporale rispetto al ritmo.

E infine un'altra considerazione. Siccome il principio ritmico che governa la collocazione delle inquadrature e delle sequenze non è diretto dalle leggi strettamente e sperimentalmente psicologiche della contiguità, così non è affatto vero che lo stacco sia il più adeguato dei modi di relazione. Ma la legge che mi pare dominare largamente è una « legge del più piccolo intervallo possibile », dove i limiti di tale possibilità sono fissati e sostenuti da forze, energie e influssi che non hanno nulla in comune col tempo e con lo spazio. Quando queste forze sono spostate o alterate, lo spettatore diventa vittima di un disagio, così sentito, da produrre delle reazioni emotive inverse da quelle intenzionalmente esternate dal film, ma rimaste, quindi, inespresse.

EMILIO VILLA

Incombenza degli avvenimenti

A proposito del cinema, l'immaginazione non trascorre su atti compiuti e si riforma, compiuta e decisa solo in sè, al di là di essi. In fondo il cinema è una delle arti che più ci legano: mantiene in stretto senso un calore fittizio e immaginario dinanzi al quale siamo costretti a spogliarci di ogni difesa. Dinanzi al cinema siamo inermi, anche per le sue manifestazioni più gratuite o per l'azzardo che spesso non riesce in nessun modo a contenerlo. Non ci troviamo, di là dal cinema, più o meno fantasticamente in una posizione; non abbiamo acquisito alcuna regola; non ci sentiamo soltanto convinti; il cinema, pensate, ci dà soprattutto una commozione: per un film non ritorniamo in noi stessi, ma malgrado un film ritorniamo in noi stessi. È dunque una droga, una facoltà di illusione? (E sappiamo quanto gli uomini moderni aborrono intimamente dalle illusioni). Non dico questo: anzi dico che il cinema è animato da serie intenzioni davanti a una realtà oggettiva. Ma la sua equidistanza da questa è solo illusoria. In verità ci pasce di terribili inganni prospettici rispetto agli oggetti e ai sentimenti. È crudelissimo. Non esiste distacco, una simmetria regolare. Il cinema, nella sua perfezione di macchina, è la più casuale delle armi, quindi anche la più difficile da maneggiare rettamente, da causare. Il distacco implica uno sguardo sereno, rasserenato: il distacco per quanto accade indica soprattutto l'esistenza di un accaduto severato, un'esperienza sia pure simbolica o immaginaria. Ma il cinema non ha un accaduto, il cinema accade (ed è questa la sua qualità artistica) coinvolgendo un presente tutto emotivo e numerico. Il cinema parteggia per le proprie finzioni, ha una passione mnemonica e tecnica fortemente accentratrice dinanzi al teatro delle passioni umane abbandonate al loro corso. (Il pericolo del documentario psicologico è il primo pericolo, con l'antipodo del moralismo, del cinema, arte popolare). Il film ha una sola unità aristotelicamente

da rispettare, ma questa inderogabile: d'essere cinema, cioè movimento. E nessun atto è puro se non di fronte a se stesso: tolto da se stesso cade di fronte alla morale dello spettatore. Ora il cinema è l'arte che più ammette degli spettatori, un teatro organizzato, un meccanismo fragilissimo, una propagazione di sè, di quel sè più libero e puro, di quella sequenza di immagini scorporate uguale al correre della memoria. Il cinema trova la sua memoria negli spettatori, nello spettatore trova corpo, collabora per una memoria presentata; e tutto gli è buono, anzi quanto più è risentito il contenuto, la sua fittizia, irreale drammaticità d'ombra, tanto più si opera quella collaborazione, e lo spettatore più presta il suo corpo alla scena vuota del cinema, alla pantomima di Chaplin, di Clair o di Eisenstein. Lo spettatore e il cinema sono un'unica cosa, diventano un solo momento davanti alla realtà: sono la paura di essa, l'attesa di una realtà incombente e che continuamente è sul punto di avverarsi. Il cinema, precipite, si vale di schemi drammatici, e anche dei più tragici, veramente non credendoci, nella sua profonda saggezza di accaduto imminente e immaginario. Per questo il cinema si ubriaca così volentieri anche del raccapriccio, e del moralismo più ossessivo. Tanto la sua levità è assicurata: non può mancare a un unico fine: di finire innocente, innocente dico in quella che è la sua segreta qualità. Avvenimenti che mai accadranno noi siamo costretti a temerli per il cinematografo; questi non grida invano, ecco la sua arma pericolosa, d'altronde non amplifica nè scorcia alcuna qualità del reale, non può giudicare il reale ma solo commuoversi di esso, essere esso ridotto a cortina fragile e ossessiva, che ci lascia al di qua. Il film ci subissa senza portarci mai al di là di sè. Dunque viene a implicarsi in una morale per poco interrotta ma non vinta e convinta da una naturalezza imprescrittibile: la morale dello spettatore, dello spettacolo che non ha bruciato la scena ma solo l'ha temporaneamente abolita, risorge da ultimo invitta.

Difatti la via di quest'arte non è quella retta di un'operazione uguale al suo risultato qual'è, per esempio, la poesia. Ma con questo, si noti bene, e si sarà capito, non nego al cinema la sua soluzione, una soluzione sinuosa e vorrei dire chimerica. Quante sono infine le suggestioni di questo mezzo prima attivo che espressivo che è il cinema. Infatti è esso una memoria prima dei fatti, una memoria veloce e impossibile dietro la quale i fatti si agitano indistinti e non sceverati. Come l'*amour-passion* di Stendhal esso prepara lo spettatore alla propria solitudine, dopo una vana agitazione. Non possiamo, non potremo mai credere a un

film; ma dobbiamo, e come, credere alla nostra misera sorte di spettatori di una realtà che accade inconoscibile e tumultuaria, e della quale solo vediamo agitarsi il velario informe dinanzi ai nostri occhi sbigottiti e commossi; che possiamo riconoscere solo nella nostra attesa. Il film, dubitosamente chimerico, si pasce dei nostri occhi aperti, dei nostri sensi, e ci ottiene, ottenendosi a sua volta, esso così puro, incorporeo, scorrevole, immagini, luce e parole soffiate, ci ottiene e si ottiene attraverso i risentimenti che suscita. Arte risentita, sì dunque, attraverso la sua presunta olimpicità di volo di farfalla. Le manca un atto intellettuale, subito dominatore, quale ha per esempio il teatro che sulla scena distrugge il mondo dei rapporti umani per riaverlo a sua immagine e somiglianza. Il cinema, malgrado tutto è un'arte saggia nei risultati per quanto folle nei mezzi: corre in sè, solo paventando le fuoruscite da uno schema drammatico che l'annullerebbero, movimentata solo da una agitazione non di protesta ma di luce distesa su superfici sorprese, su immagini impreparate. Ci mette in agitazione senza d'altra parte calmarci; e quale maggior saggezza di questa agitazione e della continua impreparazione in cui coglie anche noi? Arte risentita e troppo umana, non manca di sconfiggere il nostro desiderio più basso di falsa compagnia, mostrandosi la vanità di apparenze perfette e precipiti; ci lascia soli, e irrimediabilmente, come una cosa umana che s'illude d'una leggenda superiore dei sentimenti illimitati.

Il lavoro nel cinema è diviso, tenendo conto di questa continua imminenza, in una collaborazione nella quale ognuno porta la propria natura come accecata: al margine dei fatti, al limite dei suoni, allo spegnersi dei gesti dei fantasmi. Il vero film « sorveglia » la propria trama. Sono tutti in ascolto: gli spettatori e gli attori bruciati da un'altra vicenda, ormai perduti quando li rivediamo sullo schermo eppure prigionieri del loro culto della luce dalla quale riparano e nella quale immergono una segreta lunatica drammaticità. Essi non recitano infatti, come gli attori teatrali, ma si muovono nella luce. L'immagine visiva del cinematografo non ha niente a che vedere con la fantasia dei romanzi o delle opere di teatro; e ogni film che nasce su quello schema è destinato sicuramente a fallire; bisognerà ripetere che il cinema è parente dei fantasmi? e che « crea » la luce e non nasce « d'après » la luce come certe opere d'arte « d'après nature »? Per questa libertà segreta del linguaggio cinematografico Eisenstein, che mi ha suggerito il titolo di questa nota, è così ostinato negatore della sceneggiatura, la quale ha in sè

la colpa di una drammaticità ferma e letteraria, prefissata, ed è fautore di una novella cinematografica sulla quale il regista è libero della sua segreta pensosità e che io vorrei equiparare a una sorta di drammaticità e di fattaccio allo stato nascente, a un'imminenza che poi sarà conservata dalla pantomima dei fantasmi, e vi includo il regista, l'attore, la scenografia. Quale tristezza ci hanno dato tante ambientazioni cinematografiche di vicende romanzesche delle quali si era carpito solo il nesso tematico. La vicenda nel film è continuamente vista, minimizzata nel gesto naturale, e non può essere solo comandata da un apporto tematico, ridotta a effetto, cioè a passivo, descritta. Dico: del tempo cinematografico è padrona la naturalezza della luce in cui la vicenda si spoglia del suo effetto moralistico. Il movimento è cadenzato su un ritmo parallelo al contenuto drammatico: l'economia di una vicenda si è così immedesimata con la stessa forma di questa arte: le scene vengono tagliate delle loro radici pratiche e moralistiche, e immesse in una scadenza sempre futura: il cinema trova così la sua continua risoluzione, la soluzione sempre più stretta nel suo giro. Il viso chiuso di Keaton davanti all'imprevedibile, all'incredibile vero, è il vero volto del cinema, il suo centro fatale e taciturno, capace di qualunque drammaticità dalla sua distanza inscrutabile. Che cosa dunque accade nel mondo, mio Dio, se anche quella che noi chiamiamo correntemente realtà è già per il cinematografo una finzione, solamente disorganizzata e male illuminata?

PIERO BIGONGIARI

Contributo alla conoscenza del cinema fantastico

NATURA DEL SURREALISMO D'IMPOSTAZIONE

Certo è che degli aspetti surreali del cinematografo, della possibilità cioè di intravvedere, individuare e forzare le porte conducenti la poesia oltre quelli che possono essere i contemplati limiti della comune accezione di una metodologia umanisticamente ancora sensibile, modellata su schemi razionali e positivi, subito s'accorsero coloro che per i primi ebbero a che fare con una macchina da presa, agli inizi del secolo, del mezzo usato però almeno possedendo una certa ed approssimata (non strettamente sperimentale) coscienza.

Seguì il cinema infatti in maniera più o meno scrupolosa e servile le forme e le sostanzialità del teatro borghese anteguerra solo quando la sua portata, da individualmente interessata che era, passò ad essere industrialmente spettacolare: le esigenze d'indole pratica, attualistica, che a tale evoluzione fecero seguito (problema degli attori, del direttore artistico, della commerciabilità, eccetera), implicavano logicamente l'abbandono dei mezzi di sperimentazione dei « primitivi », vale a dire l'uso dei trucchi, dei ritrovati tecnici, la ricerca fantastica e il desiderio costante d'una creazione artistica valentesi in pieno dei nuovi e suggestivi elementi plastici e prospettici che dalla natura stessa del cinema erano così palesemente offerti (cf. Méliès).

Fu dalla letteratura, e fors'anche da generi minori di letteratura (J. Comin, in « *Bianco e Nero* », I, 1, pagg. 6-7, 15-16), che vennero in seguito riportati alla luce tali problemi: come un pretesto di liberazione dalle strettoie ancora manifeste, palesi ancora tra arte e arte, erroneamente venne interpretata la funzione specifica del cinematografo.

Influenzato dall'estetica bergsoniana certo intellettualismo europeo volle così omogeneizzare i propri tentativi d'interpretazione lirica dell'universo, e raggiungere la fusione delle varie modalità differenziatrici di cui comunemente eran usi valersi gli artisti a seconda dei limiti che dalla loro interiorità stessa erano delineati; così « da Debussy che cerca in musica sensazioni pittoriche e suona coloristicamente e da Vladimiro Rébikoff che cerca cogliere coi suoni immagini e quadri pittorici e scenici, a Kandinsky che sviluppa i colori come un gruppo di suoni e crea un vero e proprio contrappunto di colori; da Carrà che ha dipinto gli odori a Marinetti che adopera i suoni e i rumori come parole e concepisce in una sola sintesi linee di odori, di suoni e di colori accanto alle parole; da Picasso pittore a Strawinsky musicista; dalla scultura dipinta alla pittura scolpita, ecc., le arti perdono i loro limiti, sconfinano, si fondono, realizzano quasi praticamente l'arte unica nell'infinità delle espressioni diverse ed autonome » (F. Flora).

Che tale sintesi compiutamente potesse essere offerta dal cinema sembrò cosa a prima vista pacifica: in un'arte nella quale facilmente si poteva far coesistere l'ente umano scorto nei suoi imprevedibili, sconcertanti nuovi rapporti con la realtà fisica, posto subitaneamente accanto alle mutevoli cose del mondo esteriore colte invece nella loro condizione di metafisica immediata (es. *Un'avventura movimentata*, di Max Sennett); in un'arte cui contribuivano via via la pittura, la letteratura scritta, il teatro, e la musica perfino (nelle sue possibili rappresentazioni grafiche spaziali), i letterati d'avanguardia cercarono i termini traduttivi o semplicemente didascalici che a sufficienza esprimessero la loro concezione strutturale del mondo, e il conseguente carattere intensivo applicato.

Questa tendenza a raggiungere, per mezzo della fluidità dinamica dell'immaginifico sogno, le zone in cui totalmente cessano di esistere i rigidi dualismi della concezione scolastica o comunque aristotelica, le astratte regioni in cui tutti gli aspetti contradditori e chiaroscurati dell'etica umana disumanamente si pacificano nella rinunzia totale (f. Marcel Raymond, in « *De Baudelaire au Surrealisme* », 1933, Corréa); lo sforzo di liberarsi, per mezzo dell'automatismo inconscio e della freudiana applicazione della non-causa, dalle pastoie di una logica coerentemente cartesio-kantiana per creare e dar consistenza ai domini di una a-logicità considerata invece come determinante valore subumano dei primi rudimenti d'un nuovo linguaggio della « ritrovata » umanità es-

senziale (e un posteriore e notevole esempio di tale fenomeno rimane, in letteratura, l'« *Anna Livia Plurabella* » di Joyce): tutto ciò si concretò in una ricerca filmica.

Alla base di questo surrealismo d'importazione cui generalmente si dà la denominazione di cinema d'avanguardia, stanno le concezioni filosofiche di A. Bréton, e le conseguenti diramazioni pittoriche: affermato una volta che « l'immagine è una forma magica del principio d'identità » (Pierre Guéguen) in essa i surrealisti scorgono l'ultima ed insostituibile essenza della vita e della poesia; e se in F. T. Marinetti era codesto un principio estetico già intravisto in rapporto ad una poetica intimamente sostanziale (« Le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere con parsimonia, come diceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto d'immagini nuove, senza di che non è altro che anemia e clorosi », in « *Manifesto tecnico della letteratura futurista* »), nei parigini diviene una ragione di superamento metafisico bizzarramente contaminata dal poggiare su basi di pretesti realmente pratici (che vanno infatti dalla medicina sperimentale alla psicologia freudiana dato che, secondo Bréton, « il s'agissait seulement d'aller chercher au fond du sommeil hypnotique, comme parmi les étrangetés du rêve, les secrètes réponses du subconscient »).

Cinematograficamente, risulta questa l'espressione affermativa dell'esistenza d'un principio di montaggio autonomo, che si estrinseca proprio attraverso le successive presenze fisiche dei fotogrammi singoli, o le diverse giaciture degli elementi compositivi esistenti nella cornice dell'inquadratura (e infatti in « *Le miroir de Baudelaire* », Minotaure, 1933, Paul Eluard afferma: « La ressemblance entre deux objets est faite autant de l'element subjectif qui contribue a l'établir que des rapports objectifs qui existent entre eux. Le poëte, halluciné par excellence, établira des ressemblances à son gré entre les objets, les plus dissemblables [littéralment il déteint sur eux] sans que la surprise qui en résultera permette immediatement autre chose que la surenchère »): accanto dunque ad una teoria di montaggio drammatico-psicologico — Kammerspiel — e ad una di montaggio d'elementi d'analogia — Eisenstein, Pudovchin, Ozep — (e la classificazione è qui limitata all'aspetto della precisazione storica, alla posizione nomenclativa; non concerne la determinazione unitaria in sede critica) si forma così una tipica maniera di svolgere, per ragioni esclusivamente umane cioè psicologistiche, arabe-

schi figurativi la cui natura dovrebbe essere aperta alla rivelazione di un nuovo cosmo, mentre dalla inevitabile discontinuità tematica alla fine altro non risulta che un meccanico esaurirsi delle sensazioni elementari così precisate in una sproporzione degradante verso l'inconscio annullamento della visività.

Nelle più tipiche produzioni di tale tendenza, il « purismo » surrealista (da « *Vormittagspuk* » di Richter e « *La coquille et le clergyman* » di Germaine Dulac a « *Un chien andalou* » di Bunuel e Dali, ad es.), nè crea un'atmosfera, nè invero la ricerca oltre i limiti della propria compiacente dinamicità scattante a vuoto: per cui, più che opere dotate d'un valore estetico sono, queste, opere caratterizzanti una documentazione sociale, ovvero delle sintomatiche precisazioni costumistiche: incapaci di conciliarsi con la vita, i surrealisti disperatamente chiudono gli occhi dinnanzi ad essa e, impotenti a creare una nuova forma di realtà (sia pure solamente estetica), incapaci di « vedere » sotto il buio così addensatosi sotto le loro palpebre, piegano al suicidio spirituale dopo essersi chiesti, attraverso una nota inchiesta, se « Le suicide est-il une solution? » (in « *La Revolution Surréaliste* », 1925).

La mostruosità d'una pseudo-arte che esige nel contempo e oltre i confini dell'accettabilità umana l'attivazione di una teorica di vita, e in cui nessun elemento è fine a qualcosa, neppure a sè stesso, è davvero un segno che non si può oltrepassare.

Del resto, la definitiva condanna del surrealismo d'impostazione si può far derivare anche dalla nota definizione di Gentile « L'arte è la forma d'un contenuto »; l'assurdo d'una forma che non s'applichi ad un'interiore ricchezza di motivi extra-fisici vi è in tutta la sua irraggiungibilità.

Il realismo magico

Da tutt'altri punti di riferimento derivano invece le opere rientranti nei limiti esatti di quel che si potrebbe definire « realismo magico », o, se si preferisce, « realismo aperto »: sono fiabe e leggende, saghe e miti che danno lo spunto iniziale, l'indicazione climatica orientativa a film dotati di un carattere che risulta surrealista unicamente per virtù di atmosfera raggiunta e di stile esaurito nelle possibilità estensive, trasportanti cioè la realtà aristotelica in uno ieratico universo di favola con mezzi esclusivamente narrativi e tendenti a conciliare, attraverso

una continuità episodica rigorosa, l'oggettivo ed il soggettivo, e non a comodamente eliminarli nella arrendevole negazione aprioristica dei termini: la vita interiore mai negata, sibbene mutata in fantasia, ed in quanto tale materializzata magicamente, nella conciliazione degli eventuali valori assurdi alla comune percezione (elementi supernaturalisti, « scoperti », « inventati ») in una rigorosa, nuova forma definitiva, dato che (secondo Bontempelli) « la magia non è soltanto stregoneria: qualunque incanto è magia; e il fondo dell'arte non è altro che incanto ».

Nella costruttività di questo processo (che in certe particolarità laterali si può riferire a quella scoperta del sublime nel terrore che fin dal 1756 E. Burke compì nel suo « *Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* ») l'estrinsecazione maggiore è data dalla determinazione ambientale, e dal porre in rilievo tale fattore basilare attraverso la raggiunta fusione degli « elementi componenti » (scenografia, illuminazione, sonoro, recitazione) tra i quali però può talvolta predominare, ai fini d'un raggiungimento di forma di lirismo ben determinata, il movimento di macchina (gli « elementi determinanti » — inquadratura, materiale plastico, montaggio — rimangono nella loro validità universale ed ammessa a sorreggere i precedenti fattori da un punto di vista sostanzialmente formale).

Ed è doveroso ricordare che in quest'ordine di idee appunto, già tempo fa Osvaldo Campassi (che è il più puntuale conoscitore di Clair qui da noi) notava a proposito dell'autore di « *A nous la liberté* » come « René Clair monti le sue sequenze esclusivamente col carrello. Il montaggio col taglio delle varie scene gli è quasi completamente estraneo. Una sequenza non è costituita da quadri tagliati ed uniti l'uno all'altro; ma è il risultato di una carrellata che partendo dal punto A, arriva al punto Z passando attraverso tutte le lettere dell'alfabeto. Infatti il montaggio a taglio si addice principalmente al dramma; per la lirica, per la contemplazione, è necessario un tipo di montaggio che passi insensibilmente da un punto all'altro senza contrasto, come se le immagini nascessero l'una dall'altra per "necessità" ».

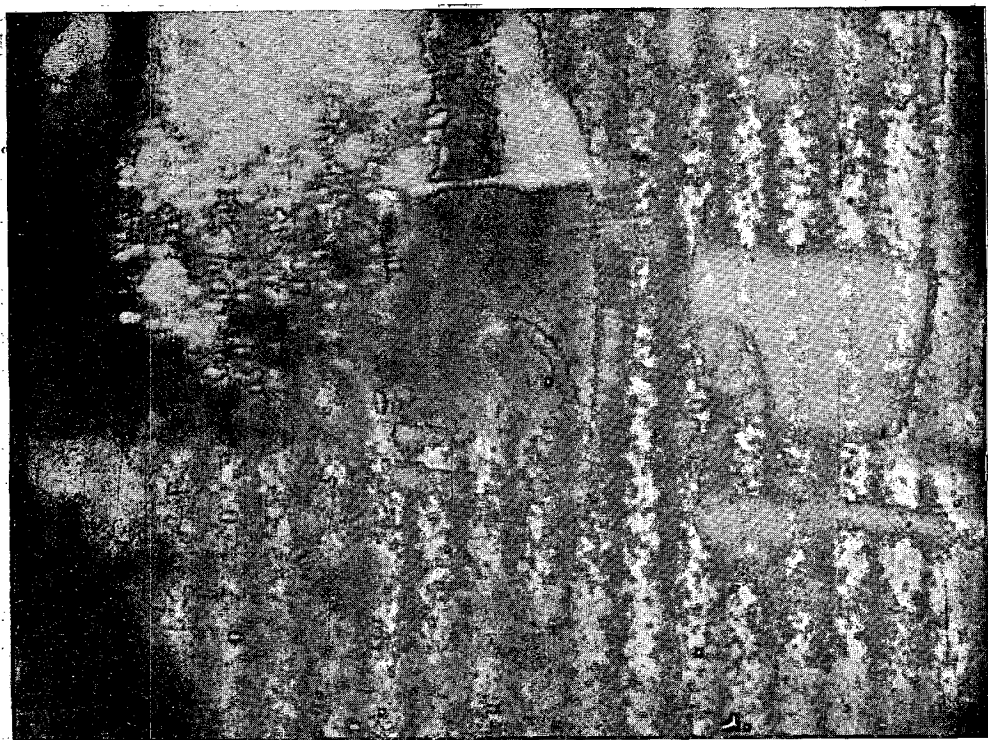
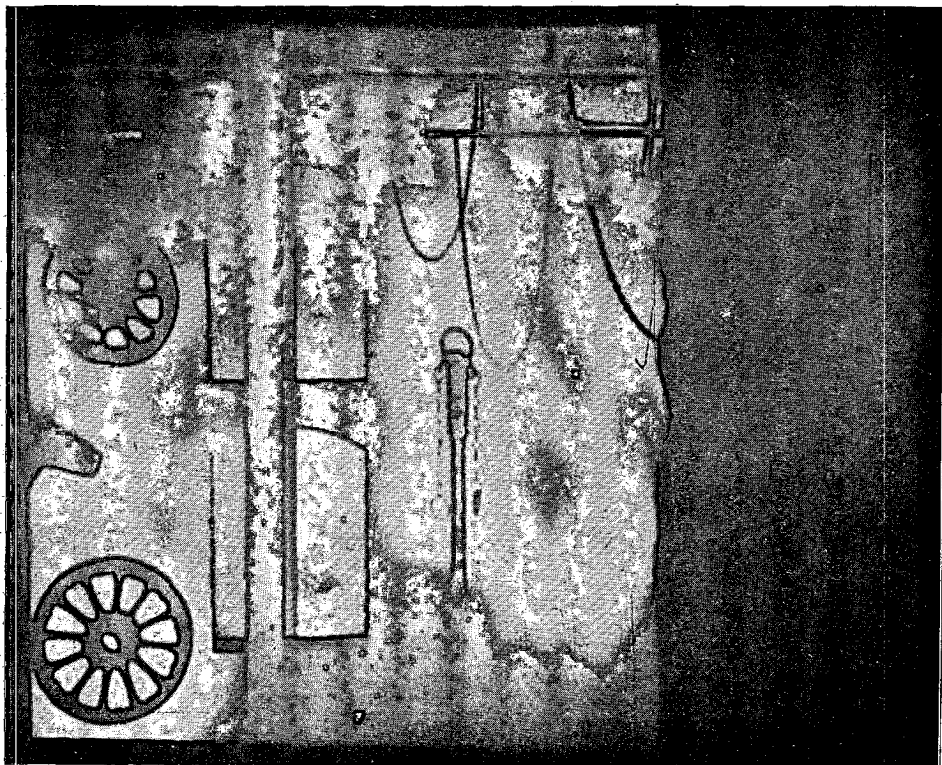
Specificamente nel caso del realismo magico, in cui le « necessità » di una nuova somma di valori è acutamente avvertita, in cui appunto necessita l'« imposizione » di una ignorata, « tesa » realtà fino agli estremi assolutamente precisata nei nuovi, e in maniera radicale creati termini (creati, o « riscoperti », dato che « Gorgoni e Idre e Chimere, truci storie di Celeno e delle Arpie, si possono riprodurre nel cervello

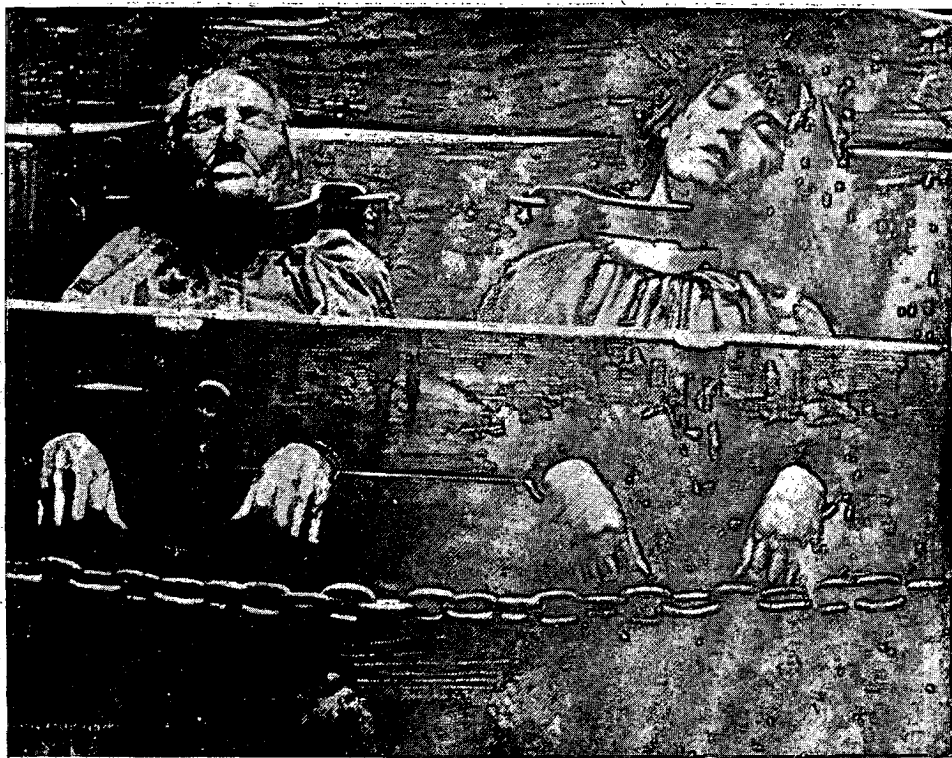
della Superstizione, ma c'erano già da prima. Esse sono trascrizioni, tipi: gli archetipi sono in noi, ed eterni », sosteneva Ch. Lamb), il principio vale in via esclusiva perchè, infatti, solo la panoramica ed il carrello possono, con il loro ritmo suggestivo di penetrazione guidare la concentrazione visiva sommessamente verso la scoperta di incantati, ignoti orizzonti poetici.

« Le surréalisme, c'est émonder la vie » scrivevano P. Naville e B. Péret nella prefazione al primo numero di « *La Révolution Surréaliste* », 1924; e nulla infatti più di un sagace, sapiente, lento spostarsi della macchina da presa può invero dimostrare come da questo soffermarsi insistente sulla materia visiva esposta nasca un nuovo allucinatorio senso della realtà, l'intuizione cioè di una costruzione sillogistica extra-razionale, o addirittura l'istituzione del principio della pluralità delle logiche, riassorbente in sè, secondo netti criteri stratificatori, le apparenze relativistiche della non-causa (alcunchè di simile realizzò in letteratura Kafka, « tranquillamente », « normalmente », « lentamente » rivelando aspetti imprevedibili e crudeli del suo « costruito » mondo, nel « *Processo* », ad esempio).

Accade così che in opere di accesa e rovente fantasia subito si penetri nell'atmosfera fantomatica del racconto, l'assurdo essendo sùbito divenuto evidente, d'un'accettabile chiarezza, grazie al suo rigorismo ordinato in forma consequenziale: la differenziazione geometrica determinata dagli spostamenti della macchina da presa infatti successivamente porta alla scoperta dei molteplici aspetti d'una medesima realtà nel mutamento progressivo dei riferimenti dimensionali: la raffigurazione fotografica e il senso intrinseco determinato dal ritmo servono così volta per volta a chiarire e definire lo sviluppo visivo, la cadenza ed il senso della narrazione.

In questo tipico filone di cinema orientato verso la narrazione fantastica, che dalla accettazione veristica che è patrimonio comune dell'esperienza sensoria dell'umanità vuole spremere il recondito, celato senso essenziale, trasfigurante armonicamente dei dati soggettivi ed oggettivi (incubo, visione, allucinazione e via di seguito) in espressione indifferenziata ed essenziale, numerose sono le opere che si presterebbero ad un evidente raggruppamento classificativo in quanto, oltre a rappresentare solo una ricerca di poesia magica, costituiscono una realizzazione valida, tale cioè da permettere l'affermazione in esse della completa rispondenza tra forma e contenuto nei termini rigorosamente biunivoci

CARL TH. DREYER — *Il vampiro*

CARL TH. DREYER — *Il vampiro*

CARL TH. DREYER *Il vampiro*

CARL TH. DREYER *Il vampiro*

B. CHRISTIANSEN — *La strega*

R. WIENE — *Il gabinetto del Dr. Caligari*

F. MURNAU *Nosferatu*

F. LANG *Liliom*

dell'espressione, ed autorizzare la constatazione dell'esistenza di correlazioni sussistenti in maniera tale tra tecnica ed ispirazione da svilupparsi solo in funzione dei presupposti interioristici dell'artista, pur a volte procedendo in maniera autonoma e laterale dal punto di vista del linguaggio riscontrato.

In una prima fase, la compilazione d'una tale nota implicherebbe l'analisi dei seguenti film: *Golem* di Wegener, *Caligari* di Wiene, *L'X misterioso* e *La strega* di Christensen, *Il carretto fantasma* di Sjöström, *Fogli del libro di Satana* e *Il vampiro* di Dreyer, *Il gabinetto delle figure di cera* di Paul Leni e *Nosferatu* di Murnau.

GLAUCO VIAZZI

Contributi alla storia del cinema

CINEMA ITALIANO: ANNO 1909

Il fervore di studi intorno al cinema italiano mi consiglia di assolvere ad un compito, forse definitivo, in virtù di una documentazione, certamente unica: tracciare la sua storia dal 1909 al 1915 non in base a ricordi, relitti o ricostruzioni retrospettive, ma al repertorio completo della produzione di ciascun anno.

Nuovamente si appressano, come nella dedica goethiana, le fluttuanti figure che nei miei primi tempi apparvero al mio sguardo turbato. Vecchi drammi di Ambrosio, della Cines, dell'Itala che duravano quanto un colpo di fucile, malizie brillanti e catastrofiche delle vecchie comiche, con Cretinetti e Tontolini, eroi a ogni costo delle più assurde e geniali partiture umoristiche, pittoreschi quadri dal vero, realizzati nel gusto perfetto della cartolina con paesaggio, scene a colori pazientemente miniaturate e che ancora conservano la vivacità di tinte dei vecchi frontespizi, a codici e messali.

Tutto un mondo di gesti, di ritmi, di forme, che è completamente scomparso, e di cui non è dato ritrovare alcuna traccia, nella odierna composizione filmica.

ANNO 1909

L'esame retrospettivo della produzione 1909 mi consente tra l'altro alcune osservazioni, le quali smentiscono una serie di luoghi comuni sulla prima storia del cinema, e del nostro cinema in particolare, che desidererei veder banditi per sempre, anche dal facile repertorio degli articoli sensazionali. Essi riflettono così la *forma* come il *contenuto* della nuova arte e son valsi a creare dei *punti di vista* che per essere universalmente condivisi, non sono, perciò, meno errati e arbitrari.

Il primo luogo comune riguarda il contenuto. Le reminiscenze false o falsate, di pochi scrittori superficiali, le visioni retrospettive della solita « Cabiria » o di qualche film della Bertini o di Collo, le facili ironie delle attuali generazioni, a proposito dell'ottocento e del dannunzianesimo, individuano quasi esclusivamente nel *sesso* il *luogo* del primo cinema italiano.

La smaniosa e tenebrosa sensualità del vecchio film italiano, diviene così una enunciazione irrevocabile che fatalmente si trova in ogni storia del cinema, il cui contenuto sembra fuori, non solo di ogni discussione, ma anche preclusivo di ogni più approfondita indagine. Sesso, vocazione e maledizione dell'uomo, il vecchio schermo italiano sarebbe solamente esistito per attivare qualcuna delle cosmiche invettive shakespeariane.

Niente di più falso e tendenzioso. Il primo film italiano nasce invece come è del principio di ogni arte — scultura gotica o sacra rappresentazione — come essenziale *moralità.* Il suo contenuto è un catechismo che una specie di imagineria popolare, sommaria, ma non priva di suggestione, illustra, con ingenua automaticità.

Il silenzio, le tenebre in cui per la prima volta apparvero, hanno ben conservato nel mio ricordo, gli spettri di questa vita scomparsa.

Non una scena di siffatta produzione è concepita per uno scopo, che non sia di edificazione morale. I suoi primi affissi illustrano la fede della bambina che fa riappaciare i genitori manchevoli, il cane di S. Bernardo che rintraccia li viandante sperduto nella neve, il ritorno del crociato presso la fedele castellana, giusta all'alba della Pasqua di Resurrezione.

Siamo piuttosto alle poesie dell'Abbé Délille o ai racconti di Pierre Thouar ove è tuttora leggibile la storia affliggente dei due giovani che, traviati da cattive letture, abbandonarono la felicità delle mura domestiche per i lustri e l'acetilene del circo equestre internazionale.

Nel pensiero del buon abate o del mite pedagogo è difficile concepire un livello così elevato di nequizie, un baratro tanto profondo di umana perdizione. Pure questo è il clima della produzione cinematografica del tempo, la quale appare ovunque agìta da fini non meno elementari di morale codificazione.

Così nel patetico dramma Cines: *Cuori gentili,* è illustrata la devozione della bimba derelitta, che riporta al castello il vezzo di perle perduto, mentre fuori infuria la neve e dentro tripudiano, tra danze e fe-

stini, *i blasonati* e *i felici della terra* (come nelle novelle di Vittorio Bersezio).

In *Ora Tragica* dell'Aquila Film, il fidanzato scomparso, *giusta appunto la sera delle nozze,* torna per invocare il perdono dell'amata, cadendo alfine in ginocchio, pentito e ammaestrato per sempre, avanti la casta e pura dimora.

Così infine, nella *Legge del destino* della stessa casa la trovatella ritrova, dopo innumerevoli sevizie patite in mezzo agli zingari crudeli, i genitori perduti e nella persona del *nobile conte* suo salvatore, la vera felicità, *che è poi quella dell'amore.*

Tutto ciò è già abbastanza, *feuilleton,* foglio di appendice tipo, ma senza l'ombra di quella gigantesca perversità che vediamo rilucere così sinistramente, nei romanzi di Gaboriau o di Sue e nei drammi di Shakespeare e che costituisce l'unica possente molla di comune attrazione. Tutto invece è qui casto e gentile come nei patetici racconti di Edmondo De Amicis.

Assiso in una bianca cameretta il disertore già mezzo redento si intrattiene con la imagine della sposa. Alla fine è fucilato tra la contentezza generale (dei camerati e del colonnello) perchè la moralità fermamente vuole che il colpevole sia sempre, alla fine, esemplarmente punito.

A tali intenti sovranamente giova il carattere perentorio delle frequenti didascalie. L'arresto del reo suggerisce un pensiero riconoscente agli agenti di P. S. vittime del dovere, umili eroi della lotta quotidiana contro la malvagità e la prepotenza. Qui veniamo informati che la farina del diavolo va tutta in crusca e là che la migliore vendetta è il perdono e ancora che l'ozio distrugge le famiglie e che il vizio del bere è *forse* la morte.

I personaggi conservano l'abito e la moralità delle figure di cera, da musei didattici.

Il poeto è lunatico e ama i fiori e gli uccelli, lo scultore ha la zazzera e vive in mezzo ai comignoli. Il nonno la barba, il domestico le fedine, l'ufficiale la sciabola e i baffi arricciati. — L'atmosfera di questi film è quella dei quadri murali di Paravia e Vallardi, per le prime classi elementari. Assai più tardi Renè Clair deriderà incomparabilmente questa tipologia meccanica e convenzionale del primo film europeo. — *Chapeau de paille d'Italie — Les deux timides.*

Ma il cinema italiano ha per ora l'età giovine, in cui si è scoperto il diavolo, ma non ancora la donna, in cui si crede alla colpa e alla redenzione e che l'inferno è popolato da demoni e che l'innocenza va a messa la domenica.

Così i nostri primi film non sono che *proverbi illustrati da figure in movimento*. Pure questa imagineria popolare non era priva di suggestione. Il fascino e i riflessi che essi suscitano tuttora nel mio ricordo non sono solamente un effetto di quella. Ingenui, malefici e tendenziosi essi conquistarono assai presto, con il solo mezzo del gesto, la coscienza delle folle.

In tempo di sonoro è forse impossibile imaginare gli effetti di quelle perentorie monizioni. Pure io penso che ancor oggi lo spirito più sveglio non potrebbe non cedere innanzi al loro ingenuo automatismo, la sensibilità più raffinata non essere attratta dalla loro sommarietà allucinante, il gusto più originale non essere allettato dalla loro secchezza implacabile e dalla loro terribile concisione.

La poesia surreale vi fiorisce, al pari dell'humour più sarcastico e fortuito.

Ma l'anno 1909 ci suggerisce una seconda considerazione che batte in breccia un altro luogo comune, assai più diffuso per quanto non meno fondamentalmente errato.

Tutte le storie del cinema parlano dell'influenza teatrale come essenzialmente anticinematografica. Così *L'assassinio del Duca di Guisa* della casa Pathè interpretato da Le Bargy, su soggetto di Henry Lavedan, viene esemplificato come una svolta esiziale per l'arte cinematografica, proprio in quanto opera e creazione degli uomini di palcoscenico, i quali vi avrebbero portato tutti i difetti della rappresentazione statica e della recitazione enfatica, propri del fatto teatrale.

Contestiamo recisamente questo punto di vista.

Ma per illustrare tale nostro convincimento, occorre precisamente rifarsi al carattere originario dell'antico linguaggio cinematografico, il quale non è stato mai realistico e tanto meno esageratamente realistico, come affermano gli scrittori superficiali, ma esclusivamente *allusivo* e *simbolico*.

Una simile constatazione non sarà mai abbastanza messa in luce, giacchè essa tiene alle origini stesse del primitivo discorso filmico.

Alberto Collo nella sua « Vita » ci rivela alcuni particolari che sono veramente preziosi.

Una mano posata con veemenza sul cuore — egli dice — aveva l'incarico di indicare l'accelerato palpito, conseguente al colpo di fulmine. Gli indici delle due mani e uno strabuzzamento di occhi la serietà delle proprie intenzioni, un circoletto tracciato nell'aria il profilo dell'anello, matrimoniale.

La recitazione naturale e cioè realistica, a base di gesti espressivi, presi direttamente alla vita è una tarda riforma dovuta esclusivamente agli uomini di teatro.

Forse, per abitudine o comodità del mestiere. Forse perchè essi avevano meno fantasia di quelli del cinema e maggiore conoscenza del repertorio di Dumas e di Augier.

Comunque la *trasformazione* del linguaggio cinematografico *da simbolico in realistico* — che è poi quello in cui più tardi abbiamo conosciuto le migliori opere del muto — è essenzialmente loro opera. Epperò il parlare della influenza teatrale come essenzialmente anticinematografica è per lo meno un luogo comune, che prova l'insufficiente cultura di coloro che superficialmente lo enunciano.

Prima del 1908, data del famoso *Duca,* il cinema non è che una *pantomima.*

Chi voglia formarsi un'idea di tale recitazione, può senz'altro riferirsi a un film posteriore di due anni, alla *Histoire d'un Pierrot* interpretato da Francesca Bertini e Emilio Ghione, attori e registi, che per essere una vera e propria pantomima riesce a dare un'idea precisa del carattere *simbolico* del primitivo linguaggio cinematografico, prima dell'anno 1908. C'è quasi integralmente adoperato tutto il linguaggio allusivo cui accenna Alberto Collo: mano sul cuore, indici raccostati, circoletto nell'aria.

Ma c'è inoltre una sequenza definitiva ai fini di una tale illustrazione. È quella in cui il regista per rappresentare il ritorno di Pierrot al nido deserto, adopera, per la prima volta, una intera gabbia con colombi: tutta una sezione, al completo, del repertorio zoologico domestico. — Ma la figurazione non è agevole, nè semplice, e si trascina per più metri in lunghezza. — La gabbia s'apre e uno dei volatili si invola. — Poi la gabbia resta a lungo socchiusa con i colombi immobili e come attoniti. Infine, dopo qualche tempo di autentica scena vuota, il colombo ritorna e infila la porta del recipiente, ancora aperto.

Una tale simbologia non va oltre il gusto delle cartoline a platino. Ciò è innegabile, ma la sequenza che la illustra racchiude il più interessante *specimen* della recitazione cinematografica avanti il 1908.

Col 1909 — annata che abbiamo intrapresa a studiare — il linguaggio realistico è invece già in atto.

Ciò non toglie che la trasformazione essenziale andava una volta per sempre ben chiarita, specie ai fini del *luogo comune* che tiene all'influenza teatrale, intesa come essenzialmente anticinematografica.

Un altro fatto che infine difficilmente consente alle generazioni posteriori rendersi esatto conto di ciò che era un dramma cinematografico nel 1909 è la durata delle singole proiezioni.

Per quanto una tale constatazione non riguardi il solo cinema italiano, essa è, a questo punto, necessaria ed essenziale.

Per formarsi una pallida idea di tale durata occorre aver presente che il Cinema Cattaneo di Napoli, il quale proiettava in continuazione due separati programmi, ciascuno di 4 film, impiegava per concludere l'intero ciclo delle proiezioni e ricominciare daccapo, non più di 50 minuti, che nei giorni festivi potevano ridursi a 40. Tempo necessario e sufficiente per esibire 4 drammi, 2 comiche, 2 dal vero. Un dramma durava quindi in media 7 minuti, con un metraggio di due o trecento metri: neanche la metà di un film Luce.

Così nel dramma Pathè *Storia di una sedotta*, al primo quadro, si vedeva la ragazza a passeggio. — Al secondo, l'incontro col seduttore. — Al terzo, il neonato figlio della colpa. — Al quarto, la colpevole cacciata a calci dal padre e costretta a rotolare sgraziatamente lungo i gradini di una villa liberty. — Al quinto, l'infelice che si gettava nella Senna. Chi esiterebbe a definire surrealistica una rappresentazione così densa ed esemplare?

* * *

Il fattore del metraggio è importante per analizzare lo sviluppo del cinema italiano: epperò gli appunti che seguono forniscono anche su tale elemento, precisi dati di osservazione e di studio.

ROBERTO PAOLELLA

PRODUZIONE ITALIANA 1909

SOCIETÀ ITALIANA « CINES » ROMA

Drammi

Gerla di Papà Martin
La signora di Monseran
Cuori gentili
Adriana di Bertaux
Don Carlos
Macbeth
Otello
Congiura di bimbe
Dramma medioevale
Padrona e schiava
Jean de Montrésor
Anna di Masovia
Il taglialegna
Eloquenza di un fiore
Notte tragica di matrimonio
Brigante sardo
Sciarpa della dama
Wanda Soldanieri
Bianca Capello
Angelo della famiglia
Onore sardo
Piccolo garibaldino
L' innominato
Beatrice Cenci
Il bel Florindo
Potere di bimbi
La nuova mammina
Medico di bambine
Le due sorelle
Povera madre!
Piccolo violinista
Amori del capitano d'Armagnac
Il violinista
Ultimo degli Stuarts

Comiche

Atleta di nuovo genere
Malattia nervosa
16 figli

Dal vero

Terremoto di Reggio e Messina
Messina distrutta

SOCIETÀ ANONIMA AMBROSIO TORINO

Drammi

Luigi XI
Piccolo vandeano
Torquato Tasso
Conte di Montecristo
Segreto di Stato
Ione o ultimi giorni di Pompei
Nerone
Spia per vendetta
Spergiuro
Povero padre
Galileo Galilei
Cuore di mamma
Orfane di Messina

Dal vero

Disastro di Reggio e Messina
In Turchia
Caccia al leopardo
Consegna della bandiera alla R. M. di Napoli
Circuito di Brescia
Viaggio del Duca degli Abruzzi

AQUILA FILM - TORINO

Drammi

Coraggio avanti (?) la guerra balcanica
Legge del destino
Gabbia maledetta
Floriana di Lys
Ora tragica
Tirannide
Poesia della vita
Bimbo della montagna
Partita a scacchi
Altare della pietà

MILANO-FILM - MILANO

Drammi

L'odio
Dalla carità all'amore

COMERIO FILM - MILANO

Drammi

I promessi sposi
La martire di Pompei
Il menestrello

Comiche

Ossessione per le mosche

Dal vero

In Egitto
Cascate d'Italia

UNITAS FILM - TORINO

Drammi

Albania ribelle

PASQUALI FILM - TORINO

Drammi

Ettore Fieramosca

Dal vero

Escursione al Monte Bianco

PINESCHI FILM - ROMA

Drammi

Saffo
Figlia del ciabattino

VESUVIO FILM - NAPOLI

Drammi

Vendetta di evaso

ITALA FILM - TORINO

Drammi

Per una donna
Nicolò dei Lapi
Diritto di uccidere
Il medico
Il ricatto
Il sergente
Masaniello
Il conte Ugolino
Dramma in albergo
Il bandito della maschera nera
Maschera di ferro
Piccolo venditore di ciclamini
Supremo riconoscimento
Partita di caccia
L'armadio normanno
La campana
Madre del condannato
Bene per male
Principessa Haczfeld
La zingara
Manon Lescaut
I due sergenti

Dal vero

Frontiera russo-giapponese
Animali dell'Agro romano
Courmayeur
Raffiche di acido borico

Comiche

Il timido
Campanello di farmacista
Cane di salumiere
Partita a caccia
Vi sono gli spettri
Cameriera dell'attrice
Largo al factotum
Vincita al lotto
Rivincita di ladro
Il ficcanaso
La finta paura
Vendetta di cameriera
Fiero di Montenery
Discussione a oltranza
Delizie di caccia
Fate come me
Me la pagherai

SERIE CRETINETTI (ANDRÈ DEED)

Cretinetti antialcoolista
» mangia i gamberi
» suicida
» e il delitto
» e i pantaloni
» lottatore
» sulle Alpi
» cerimonioso
» in visita

Cretinetti riceve
» tra celibato e matrimonio
» è di sortita
» inventore
» al ballo
» e la fidanzata
» e il Natale
» ruba un tappeto

Nota su Sjöström e Duvivier
(a proposito dell'ultimo Duvivier)

Il film di Sjöström *Il carretto fantasma* mi parve sempre superiore al romanzo originario della Lagerlöf, e mi parve che difficilmente esso potesse essere sopravanzato e messo da parte dall'edizione, anche sonora, di Duvivier: sia perchè Sjöström, come nordico, si trovava effettivamente nella condizione spirituale più atta a interpretare e a rivivere la fantasia di quei popoli creduli e sognatori, sia perchè lo svedese fu regista più puro, più rigorosamente legato a schemi classici ed immutabili di vero cinema. Nell'edizione muta, accanto a poche sequenze di carattere nordico — ossia a quelle che comunemente si ritengono sequenze « nordiche », girate in esterno ed ariose —, rammento ch'ebbi a notare un preponderante sapore intimista e drammatico, sul tipo del Kammerspiel, sul tipo dei recenti francesi. Da questo film soprattutto, più ancora che dai film tedeschi, si poteva immaginare che Dreyer avesse tratto l'atmosfera di certe sue opere, come *Il padrone di casa*. Nelle storie esistenti, e ancora labili e posticcie, dell'arte del cinema, *Il carretto fantasma* di Sjöström passa famoso in grazia dell'uso funzionalissimo che in esso è fatto, all'inizio, dalla sovrimpressione: e tutti, quando seppero che Duvivier s'era recato in Bretagna a studiare questo soggetto, pensarono immediatamente in che modo egli avrebbe potuto risolvere il problema *ex novo*: perchè Duvivier non pareva tipo da assoggettarsi quietamente ad uno schema già stabilito, anche se celebre e, forse, classico. E davvero arte classica, definitiva, era in Sjöström il carrettiere della morte che lento e silenzioso, con una falce in mano (motivo della falce all'inizio del *Vampyr*, in Dreyer, come del resto in certa pittura fiamminga), se ne va in giro, nelle strade di città, di campagna, nelle case, in riva al mare — effetto fortissimo, quest'ultimo —, a raccogliere nel suo veicolo sgangherato e luttuoso gli uomini che debbono lasciare la vita, e le miserie (e le gioie) della vita, perchè per essi è

giunto il momento del rendiconto. La prima volta che la carretta apparve, fantomatica e lontana, ricordo che un forte brivido corse per le ossa degli spettatori. Qualcosa di simile — per ritornare a Dreyer, che noi riteniamo il maestro assoluto d'ogni cinema fantastico — ha ottenuto il danese in un'analoga scena del *Vampyr*: in cui però, e questa è la novità nei riguardi di Sjöström, l'effetto non è completo inizialmente, ma anzi va gradatamente crescendo man mano che il veicolo s'avvicina, e a cassetta si vede l'uomo, e poi la caduta dell'uomo fulminato dal destino.

Fin dalla prima sequenza, in Sjöström, s'intuiscono carattere e linguaggio dell'opera. Come nel libro, tre uomini, seduti alla luce d'un lampione, presso un cimitero, discutono sulla leggenda: poi all'osteria scoppierà una violenta rissa. Illuminazione calda, a volte contrastata e cruda; scenario semplice, squallido; e personaggi corposi, materiali: uomini volitivamente, in un certo senso, « attaccati alla terra »; ed è perchè nel mondo nordico hanno tanta consistenza le forme labili del sogno, del mito e del terrore, che vi è aspirazione e necessità, da parte dell'essere umano, di rivolgersi alla terra unica e madre; e un identico, parallelo « senso iniziale » hanno gl'interni, derivati dal desiderio di possedere concreti, tangibili riferimenti in rapporto al mondo di fantasia e di leggenda soprannaturale che permea tutta la sovrincombente e diffusa atmosfera: ecco perchè attorno ai personaggi di Sjöström si rinserrano muri finestre tetti e porte, e le cose materiali così disposte son come un'ultima protezione contro le notturne deità invisibili che ovunque dominano. Un'idea di questi interni, dell'oscurità dominante e dello spicco luminoso che in questa oscurità può assumere una forma d'uomo; un'idea della funzione importantissima che hanno in questo film le porte — usci che si aprono lentamente, o violentemente, sfondati; usci che si chiudono a serrar la tragedia tra quelle mura, dove solo il soffio del divino e del fato ormai potrà penetrare —; un'idea, infine, della sorpresa che sempre causano, a quanto ricordo, gl'inizi di quadro, può esser data — è curioso — dall'inizio d'un'opera per tutti i rispetti così diversa: *I due timidi* di Clair. Quel marito, brutale per quanto leggermente buffo, e brutale sia nella realtà, sia nell'immagine che di lui presenta l'avvocato accusatore; quel marito che pone una mano sulla maniglia, e di colpo spalanca la porta di casa, e quella figura dolorosa di donna che improvvisamente appare... Nel grottesco clairiano, poi, l'impressione iniziale sarà in tutti i modi cancellata dal racconto dell'av-

vocato timido, che seguirà, e dai trucchi tecnici ad effetto comico — rovescio, interruzione, ecc. —; nel film svedese, invece, è questa l'impressione dominante, perchè questa è l'atmosfera e questa, secondo me, è unicamente la ragion d'essere del lavoro. Questo senso immanente del divino, questa legata sommissione a leggi superiori imperscrutabili. E così si stampa nel ricordo dello spettatore sensibile lo « spirito » del film.

Si può ricordare, inoltre, che il personaggio principale è una figura — tanto per intenderci — alla Jean Gabin (esattamente come in Duvivier, in cui pure stavolta l'attore non appare); che il vecchio carrettiere risente dei caratteri espressionisti (Galeen forse, o forse d'imitato in Sjöström non c'è nulla); che un interno d'osteria propensa alle risse, ai bordelli, ai racconti di spavento e alle storie leggendarie e irreali, può essere avvicinato a qualche pittore olandese, rivissuto però in maniera inauditamente nuova, servendosi di mezzi esclusivamente filmici. Si può ricordare che le aperture e chiusure in diaframma circolare — comunissime in questo periodo, da Sjöström al *Kid* e a Stroheim — sono in certi punti particolarmente efficaci, perchè il regista, contando molto, com'è evidente, in quel circoletto che si apre o si chiude, cerca di disporre ambiente e personaggi in relazione, nei limiti del possibile (e forse inconsciamente, cerca). E si può infine ricordare, anche se il ricordo può essere offuscato dal tempo, che molte sequenze, anche così come erano, intimamente, stilisticamente « mute », sembravano però propense, in certo senso, ad effetti sonori, e di parlato. Così han riferito che capitava in un film muto di Pudovkin, *La madre*: in cui la madre che veglia il corpo del marito morto, « silenziosamente » piange: ma il silenzio è qui sinonimo di suono, di « sonoro »: e le gocce d'acqua che lente cadono dal rubinetto, son stillicidio sonoro a far eco al dolore della vedova.

Sjöström nel *Carretto fantasma* ha parlato un sobrio, pacato, essenziale linguaggio di piani, di atmosfera, di ritmo (e di suono): a questo si ripensava rivedendo e riascoltando la leggenda del carrettiere nell'edizione di Duvivier. È un Duvivier che appartiene (v. l'articolo *A proposito di un film di Duvivier*, in « Bianco e Nero », III, 12) al secondo stile, alla maniera di *Un carnet di ballo* e de *La fin du jour*: egli ha lasciato i personaggi forti, che impregnano di sè un ambiente, restandone anch'essi impregnati, come Pepé le Moko, e si è gettato con convinzione in temi più vasti e più corali — e più difficili. Egli è sbandato: certi

effetti sparsi sono rilevantissimi, d'una eccezionalità drammatica potente (si è mai notato il prodigioso alternarsi ed aumentare di piani nel colloquio Marny-Saint Clair all'abbazia?); ma in genere l'unità estetica dell'opera è fortemente scossa, è precaria. Purtroppo Duvivier è un uomo che ha dietro di sè un'intera collana di film, da *Pel di carota* a *Maria Chapdelaine*, da *Paquebot Tenacity* a *Golgotha*, da *Golem* a *La bella brigata*, da *La bandera* a *Pepé le Moko*, ecc.; ottimi film in gran parte, che l'hanno tenuto sempre su un alto livello costante, e gli hanno attirato l'ammirazione di tutte le platee. E quindi egli non è più libero e puro come all'inizio, alle « sue » prime esperienze direttoriali (tralasciamo *Santa Teresa di Lisieux*, tralasciamo *Le tourbillon de Paris* — dal romanzo « Sarrazine » di Germaine Acremant, con Lil Dagover « la celebre vedetta tedesca » e Gaston Jacquet —, e *La machine à réfaire la vie*, *Il delitto della villa*, *David Golder*, *Il tempio delle tentazioni*, *Allò Parigi allò Berlino*, e anche *I cavalieri della morte*: e veniamo a *Pel di carota*). Egli ha sopra di sè ben altre responsabilità, da quando è diventato anche produttore di se stesso; ma è rimasto come soffocato da quest'ultima conquista, e non ha più potuto « giuocare col pubblico » a suo intero piacimento, ha dovuto assoggettarsi un poco alla maniera d'intendere del pubblico, alla sua sensibilità lontana dal vero cinema. E quindi si spiegano i grandi attori impiegati in *Un carnet di ballo*, il lucidissimo ambiente iniziale dello stesso film; si spiega la trama, le noiose insistenze melodrammatiche de *La fin du jour*; e s'intende questo ambiente d'ospizio nel *Carro fantasma*, questi dialoghi anche più lunghi del solito — e più noiosi —, queste evidenti preoccupazioni da parte dell'autore di rimpolpare continuamente il soggetto di trovate e di figure variamente impressionanti. Prende da *Cheri-Bibi* l'espressione d'un nuovissimo Fresnay, oh quanto diversa dall'acuta, aristocratica finezza di Boeldieu (*La grande illusion*); e la rivive, quasi la ricrea *ex novo* com'egli fu sempre solito con attori anche trovati da altri; ma non può dimenticare del tutto la figura di Gabin, sua sostanza. E non solo è influenzato dal « suo » Gabin, ma anche dal Gabin di Carné: poichè i gesti di Fresnay nel colloquio mattutino con Edith, son troppo ricalcati sul modello d'un colloquio Gabin-Berry in *Alba tragica*! Vuol tenere Marie Bell, e le affida una parte così insipida come non s'è mai vista nelle mani d'un'attrice di valore; vuol trattenere qualche vecchio « prigioniero del sogno », e questo vecchio è ormai diventato retorica, luogo comune: come quelle panoramiche su visi di vecchi che si ripetono da

Pel di carota, dal *Principe di Kaïnor*. Di contro « crea » Micheline Francey: e fa uno Jouvet nuovo, domina talmente Jouvet — che è peraltro un intelligentissimo artista — da obbligarl a non essere più se stesso, ma il personaggio, Giorgio, lo studente spregiudicato che però crede al carretto: poichè Duvivier non può dimenticare neppure che, quanto a direzione di attori, egli fu costantemente in linea coi migliori, e spesso un attore diede con lui il massimo delle sue possibilità drammatiche e psicologiche.

E trasmoda, Duvivier. In tutto il film quella sua manìa di muovere continuamente la macchina come per far vedere agli spettatori — superficiali — ch'egli « ha in pugno » la vicenda, ch'egli ti mostra quello che vuole lui, ti porta dove e come vuole lui, pregiudica persino la poeticità di qualche illuminazione, la verità di qualche situazione, il ritmo cinematograficamente impostato di qualche movimento. Tutta la sequenza di Jouvet che s'alza dal letto, esce sulla balaustra, la scavalca, discende pei tetti, in istato di minorazione fisica e di parossismo mentale, è ottima (a parte quella neve che troppo sa di stabilimento): ma perchè quel carrello in avanti appena il personaggio è uscito, che par quasi un moto soggettivo della camera — e in questo caso sarebbe stato veramente bellissimo —, e invece poi appare funzionalmente errato quando laggiù il personaggio entra nel quadro, dalla parte opposta? È tanto viva la preoccupazione che s'è detta, da parte dell'autore, di mostrare continuamente che dietro la macchina c'è qualcuno, il quale dirige e guida secondo il voler suo, che non mancano nel film gli errori elementari di grammatica visiva.

Si fa costruire ambienti grandi, Duvivier, per potersi muovere a suo agio; in Sjöström la camera di Andrea Holmes era più ristretta, più « reale » se vogliamo, oltrechè più spoglia e cruda: ma nel francese ci dev'essere il posto per molte cose, così ch'egli ci possa scorazzare in ogni verso. Quando la moglie di Andrea (encomiabile la scelta dell'attrice) grida aiuto, i movimenti son quelli dell'inizio della *Bella brigata*, dall'una all'altra finestra del casamento operaio, ed eguale il difetto: magniloquenza, afunzionalità. Vuol inquadrare un personaggio in « figura intera »? Il personaggio apparirà più lontano, ed egli partirà con carrello avanti. E ci gira intorno ai personaggi, anche: il Renoir di *Verso la vita* (ritorno del barone dal giuoco) gli ha attaccato la brutta malattia.

Talvolta il ricordo e l'impressione di quello che ha fatto son troppo pressanti: e allora s'egli deve rappresentare la fuga di Andrea ubriaco dal posto del delitto, è lo splendido velocissimo carrello per Pepè che discende dalla Casbah di corsa, che si sovrappone con disarmonico squilibrio. E se deve iniziare coi modellini delle case e dei tetti, come Clair, o come nella *Bandera,* spera che un lento carrello orizzontale introduca novità nella trovata, e non s'accorge che in tal modo — prendendo in sintesi la scena invece di scinderla analiticamente in diversi elementi — rende più evidente la finzione. E, infine, nella taverna dove Edith è scesa a chiedere l'indirizzo di Andrea, pare a un certo momento che Duvivier fermi l'azione e, presentandosi magari di persona sullo schermo, dica a noi spettaotri: « ricordate? io son quello che nel salotto del locale d'Algeri ho posto il pianino automatico come eco al dramma: e c'insistevo in quel suono, perchè mi piaceva, e così il grido di Charpin pareva non aver più fine. Perchè ora non dovrei mostrarvi che il pianino automatico ha altre infinite possibilità interpretative? ». E nasce la trovata del *Carro fantasma*: un giuoco ripetuto, un altro screzio all'unità dell'arte.

Questi ed altri sono i difetti di Duvivier: enormi ed importanti difetti, perchè non c'è cosa che urti tanto come trovarsi alla presenza di un artista e vedere che questo artista ha così poco il senso della misura, da minacciare continuamente di rovina anche le cose sue più belle, a causa d'una manìa immoderata di sottolineatura emotiva. Ciò che salva Duvivier sul piano dell'arte, ed anche della grande arte, è la sua « intuizione cinematografica del personaggio »: poichè il modo come appare, come è presentato, messo in luce un personaggio, è elemento di fondamentale importanza, che troppo spesso viene dimenticato anche nelle critiche migliori. Ricordate quel mediocre film di Christian Jacque, *Fiamme in oriente?* Ebbene, in *Fiamme in oriente* c'era Stroheim, e Stroheim quando appariva nell'ultima parte, così bardato, e bianca divisa, e stivaloni e cinturoni e pistoloni, e tutto l'armamentario d'un bandito e d'un generale cinese, alza di colpo il film a un livello invidiabilissimo; e quando si gettava col mantello nero nella corrente del fiume, allora pareva d'avere innanzi un diavolo goyesco, una creatura d'inferno cresciuta nel fermento ed esplosa tra i fragori d'una rivoluzione. Questo — mi faceva osservare Campassi — in un film di Christian Jacque.

Duvivier ha preso da molti (e certo, per questo film, sono da notare sicure analogie con motivi e situazioni e figure dei *Musicisti del cielo* di

Georges Lacombe, in cui certi atteggiamenti e certi sguardi di Michèle Morgan ricordano indubbiamente certuni di Micheline Francey, così come il carattere del personaggio di René Lefèvre si può avvicinare al protagonista maschile del *Carro fantasma* e tutta la storia perfino è condotta su tracce similari: ricordando che è anche conosciuto un libro dal titolo « Les musiciens du ciel » con autore un René Lefèvre): e la sua forza « originale » e viva consiste nella originalità stessa con cui ha voluto prendere e saputo amalgamare, conciliare, immettere diverse ispirazioni. Intanto, egli ha, di proprio, questo acuto « senso del personaggio »: anche se, come ho detto più sopra, l'imposizione dei suoi stessi modelli è troppo forte talvolta. Le labbra strette e piccine di Fresnay in qualche atteggiamento, il modo suo di camminare, di voltarsi, di portare il cappello, sono di Gabin, non c'è dubbio. Ma in *Pepé le Moko* un solo attimo di disgusto dell'attore basta a provocar lo schifo di quel vino ingurgitato per dimenticare: qui perchè tutto quel lungo banalissimo montaggio di piani? Talvolta Duvivier ha delle strane cadute in un gusto volgare e di pessima lega, che ricorda le sue prime esperienze, e qualche pezzo de *L'homme du jour*. L'uomo che inquadra dal basso l'oste che sempre nuovi bicchieri offre ad Andrea ebbro, è lo stesso che, in questo film, pone di stacco gli occhi neri, caldamente amorevoli e interessati del bambino malato, a illuminare di poesia l'ambiente di quella casa di legnaiuoli; è lo stesso che fa punteggiare il passaggio dalla parola « sanatorio » alla vetrata della casa di cura con un commento jazzistico di grandissimo valore emotivo; che alla fine rende stranamente mobile e angosciata l'espressione fissa, bellissima, ultraterrena di Micheline Francey (altra attrice creata da Duvivier, dopo la modesta esibizione di *Scacco alla regina*); che pone qualche primo piano della direttrice (attrice Valentine Tessier) al momento matematicamente esatto, magari su sfondo chiaro, con una sapienza degna del Ford migliore; che in termini di assoluta artisticità « monta » la grande sequenza della confessione pubblica dei peccatori.

Qui l'influenza di Pabst è forte: ciononostante la sequenza dev'essere completamente assegnata a Duvivier. Anzitutto, perchè il realismo è superato in una intuizione fantastica degna di Clair, di Dreyer o dei russi; e poi perchè, a insistere analiticamente, non mancano gli elementi nocivi di cui si parlava più sopra (gesto grottesco dell'omaccione che ha spinto fuori Andrea, riconducibile a simili atteggiamenti di Mc Laglen nel *Traditore*; inquadratura dal basso della direttrice che arringa gli

astanti, con quei tre « angioli » neri in alto, ed una sfumatura di comico infine — non sappiamo se di critica oppure solamente di un grottesco ricalcato su alcuni motivi fondamentali del *Maggiore Barbara* di Shaw — che mal lega col resto). Il brano si apre con un certo sapore classico: un forte contrasto di parlato, una carrellata descrittiva potente (senza insistere in primi piani), un'architettura e punti di vista in sommo grado espressivi. Notate la presentazione dei personaggi: le gambe della prostituta, l'angolazione per quel tipo di farabutto fanciullone e muscoloso. L'incalzare di quadri si fa via via più stringente in relazione perfetta con lo stato d'animo sempre più angosciato dei diversi esponenti di questo generale pentimento; e per quanto i tagli praticati subito dopo la presentazione del film abbiano rovinata la sequenza, è ancora possibile immaginare in essa la sincrona gradazione emotivamente crescente del visivo e del sonoro. Duvivier riesce a darci soprattutto una prostituta diabolica che non sarà facile dimenticare, differenziata da tutti i modelli: sia dalla Viviane Romance del medesimo regista, che dai tipi che affollano la trilogia sessuale di Pabst, il tabarin di *Crisi*, le strade buie mal selciate di Grüne e di Bruno Rahn, e il mondo senza luce di qualche russo minore, come Ozep, e degli altri recenti francesi (questa donna ossessiva e infernale di Duvivier è paragonabile soltanto a quella che fuggevolmente appare in un momento del *Potemkin*, durante la terribile sequenza dei cosacchi che caricano la folla). Nella sequenza di Duvivier, l'intuizione è antirealistica per eccellenza, quando il direttore interrompe il sonoro per far gridare ai peccatori il loro ravvedimento: così Pudovkin e gli altri inserivano pezzi di montaggio a sottolineare una scena nata con intendimenti veristici: così Clair non esita a far sentire il rumoreggiare della folla ed anche il fischio dell'arbitro, quando tu non vedi più in quella giacca che corre da una mano all'altra la ricerca del milione, ma una vera e propria competizione sportiva. Si tratta di avere coraggio, di affrontare in pieno le conseguenze estreme d'una situazione puramente cinematografica: questa volta Duvivier ha avuto coraggio, ed è proprio per questo, forse, che il pubblico coi suoi fischi e con le sue proteste ha provocato l'intervento balordo e assassino delle forbici.

Duvivier è mancato su una linea di stile rigoroso in *Un carnet di ballo*, nei *Prigionieri del sogno* e nel *Carro fantasma*, perchè si è dato — certo non di proposito — ad un frammentarismo evidente e troppo squilibrato. Nel *Carro fantasma*, la sequenza della fuga del giovane fra-

tello di Andrea è fotograficamente un portento, e decisivi motivi inducono ad accostarla agli esterni canadesi di *Maria Chapdelaine;* ma là era tutto un film, condotto su linee piuttosto modeste ma unitario in sommo grado: qui invece, chi lega la sequenza col resto del racconto? Il démone del *Golem,* quel senso di frammento dove le influenze hanno la meglio, e di sternberghiano barocco ond'era informato il film suo meno conosciuto, gli ha preso la mano di fronte alle vicende troppo complesse dei suoi ultimi tre film venuti in Italia a sostenere il nostro giudizio: e perciò mentre in *Golem* era palese l'afflato espressionista nel sistema scenografico, il pittoricismo a sè nella interpretazione del ghetto e dei varî tipi, l'altalenante ricerca di motivi, corale nella rappresentazione della folla e introspettivi nella presentazione dei singoli caratteri (come in *Golgotha*); mentre nello stesso film la cura barocca e a volte di pessimo gusto del materiale plastico estrinsecato in statuette, quadri, fiori ed altri ingredienti molteplici e varî, rovinava l'effetto complessivo, sommergendo ambienti e personaggi sotto un gran numero di particolari espressi con favore eccessivo di scelta; così nel *Carro fantasma* la vicenda semplice della scrittrice svedese si perde e si confonde attraverso l'ispirazione a volte realistica a volte fantastica degli episodi, risolvendosi in una successione non ritmica ma alternata confusamente di parti riuscite e di noiosissimi legami. Se Duvivier affronta un tema che non abbia in sè i germi della dispersione, ma che permetta un'analitica introspezione del carattere, una visione soggettiva dell'ambiente, una ricreazione fantastica dell'episodio, allora Duvivier riesce, e qui per esempio ci dà il quadro mosso e drammatico della taverna, o quello sconsolatamente triste e invernale del cimitero (forte è qui l'influenza del finale de *La fin du jour,* ma non nociva); se altrimenti intende abbracciare in un unico prisma una concezione troppo vasta, sia del mondo dei personaggi che della varietà degli ambienti, allora la mancanza d'una coesione interna, d'una « tesi » lucidamente perseguita e svolta, e la manìa maledetta di « dire tutto » e anche più del necessario, coinvolgerà disgraziatamente intuizioni buone e imitazioni cattive, e travolgerà tutta l'opera nel giudizio negativo che di essa si dovrebbe dare da un punto di vista di arte assoluta e coerentissima. Ma evidentemente, trovandoci tutti noi solamente agl'inizi d'un'arte di cui intuiamo nel futuro possibilità d'espres-

sione ancora ignorate, le gemme sparse non possono essere buttate via e misconosciute: e lo scambio d'insulti e d'offese tra Giorgio lo studente e il bevitore dall'espressione ora equivoca ora melensa non può essere dimenticato: così come dimenticare non bisogna che soltanto un artista d'eccezione sarebbe riuscito a rivivere con intensità quasi eguale, ma con emozione diversa, l'apparizione del carro della morte. A quest'ultimo proposito, diremo che l'uso del rallentatore, funzionalmente adoperato in *Un carnet di ballo,* qui era poeticamente intuito, ma poteva essere più temperato e sfuggente; che però il particolare della ruota gigante che passa, gira sopra la terra, come calpestando tutto, senza pietà e senza possibilità di ritorni, è nuovo rispetto a Selma Lagerlöf e rispetto a Sjöström, ed è d'un'efficacia fisiologica fuori del comune. Noi possiamo perdonare a Duvivier, allora, il fondamentale errore di sonoro nell'episodio dei due che traversano la campagna, e l'uomo sente il carro, e il cigolìo s'avverte anche quando Edith è in campo (errore che in più vaste proporzioni è dato riscontrare nell'ultimo Blasetti); e così l'uso sbagliato delle inquadrature nella scena della morte della protagonista, dove a un certo punto, quando gli amici corporei si ritirano dal letto della morente, l'inquadratura doveva diventare esclusivamente soggettiva; ed anche con maggiore volontà gli perdoniamo, se pensiamo all'ottimo significato ch'egli ha saputo trarre dal commento musicale (di spiccata derivazione honeggeriana, almeno in certi punti, anche se non è per caso di Honegger stesso) specialmente in tutto il finale, se si eccettua quel rullo di tamburi quando Andrea sale la scala redento. Se Andrea che sale la scala si muove ancora nella retorica, perchè troppo è comune quell'illuminazione a forte contrasto con la luce in alto ad indicare la salvezza, il primo piano finale della protagonista salva tutta la sequenza, perchè il regista non si è più curato dei modelli e neppure della realtà, ma ancora ha « avuto il coraggio » di astrarsi, e il fantasma evanescente di Edith si muta nella presenza concreta e corporea della stessa che vuol ringraziare — quasi « di persona », si direbbe — il Signore.

Quindi, per concludere: se Sjöström ci ha dato del romanzo un'interpretazione più intima e studiata, sempre cinematograficamente rigorosa, e senza pericoli di deviazioni o di sbandamenti stilistici perchè affrontava con sicurezza e logicità estreme e coerenti di sviluppo, realizzando un'opera completa in sè che ha avuto moderata influenza sul

Kammerspiel tedesco e sull'altro « nordico », Dreyer; Duvivier ha superato di balzo lo svantaggio iniziale enorme di non credere, lui francese, e francese mediterraneo, alla fantasia alimentata dalla bruma del nord e dai soffitti spessi e schiaccianti delle casupole dei fiordi, realizzando un'opera nè stilisticamente unitaria nè tematicamente conclusa, ma offrente a scatti improvvisi e incontrollati un ulteriore, preciso orizzonte alle immense possibilità del cinema.

UGO CASIRAGHI

Appunti per la costruzione di uno stabilimento di sviluppo e stampa

In queste stesse pagine, l'Ing. Libero Innamorati descrisse il funzionamento e la costruzione dei moderni stabilimenti di sviluppo e stampa. Insistendo sulla necessità di rinnovare modernizzando la nostra attrezzatura in questo campo, riportiamo lo schema grafico del progetto di uno stabilimento e lo studio che ha condotto ai disegni stessi.

Studio degli impianti

È necessario, prima di iniziare il progetto della costruzione, definire in maniera precisa tutte le caratteristiche ed i compiti che essa dovrà assolvere.

Gli stabilimenti esistenti, ad esempio a Roma, non sono in diretta comunicazione con i teatri di posa, anzi tra gli uni e gli altri intercorrono, a volte, distanze notevoli. Questo fatto è da evitare: la distanza complica oltre il trasporto celere del materiale anche il lavoro del Direttore della fotografia del film, dato che egli è costretto, per sorvegliare la delicata operazione dello sviluppo, o ad allontanarsi dal teatro o ad affidarsi ad assistenti che non sempre hanno la competenza tecnica necessaria, nè conoscono gli effetti che devono essere ottenuti. È teoria piuttosto radicata che l'operazione di sviluppo sia una sorta di operazione automatica, dove gli effetti voluti e ricercati in teatro con le luci e l'esposizione, sboccino spontaneamente seguendo determinati processi chimici. Ora questo non è vero perchè è proprio intervenendo in tali processi che si può sia valorizzare gli effetti ottenuti e crearne dei nuovi, sia correggere eventuali precedenti errori.

Pensiamo quindi che sarebbe necessario che ogni casa produttrice, o, in ogni modo, proprietaria di un gruppo di teatri di posa, annettesse ad essi il laboratorio di sviluppo e stampa, come è già stato sicuramente

fatto per le salette di post-sincronizzazione e di registrazione. Abbiamo quindi impostato il nostro studio su una costruzione che possa contenere, in un unico e modesto blocco, tutti i macchinari ed i servizi necessari al film, dalla sua uscita dai magazzini alla macchina da presa, al montaggio, fino alla preparazione della copia lavanda, dalla quale, come è noto, possono essere ricavati i successivi negativi da stampa e le copie finite per la distribuzione. Abbiamo voluto, a bella posta, evitare nello stabilimento queste ultime fasi di lavorazione dato che esse, assolutamente automatiche, avrebbero richiesto un complesso di apparecchiature e di locali notevolmente maggiore, non giustificato d'altra parte, dato che queste operazioni potrebbero con vantaggio essere eseguite, per vari gruppi di case produttrici, da un unico stabilimento centrale, appositamente attrezzato per una lavorazione celere e specializzata.

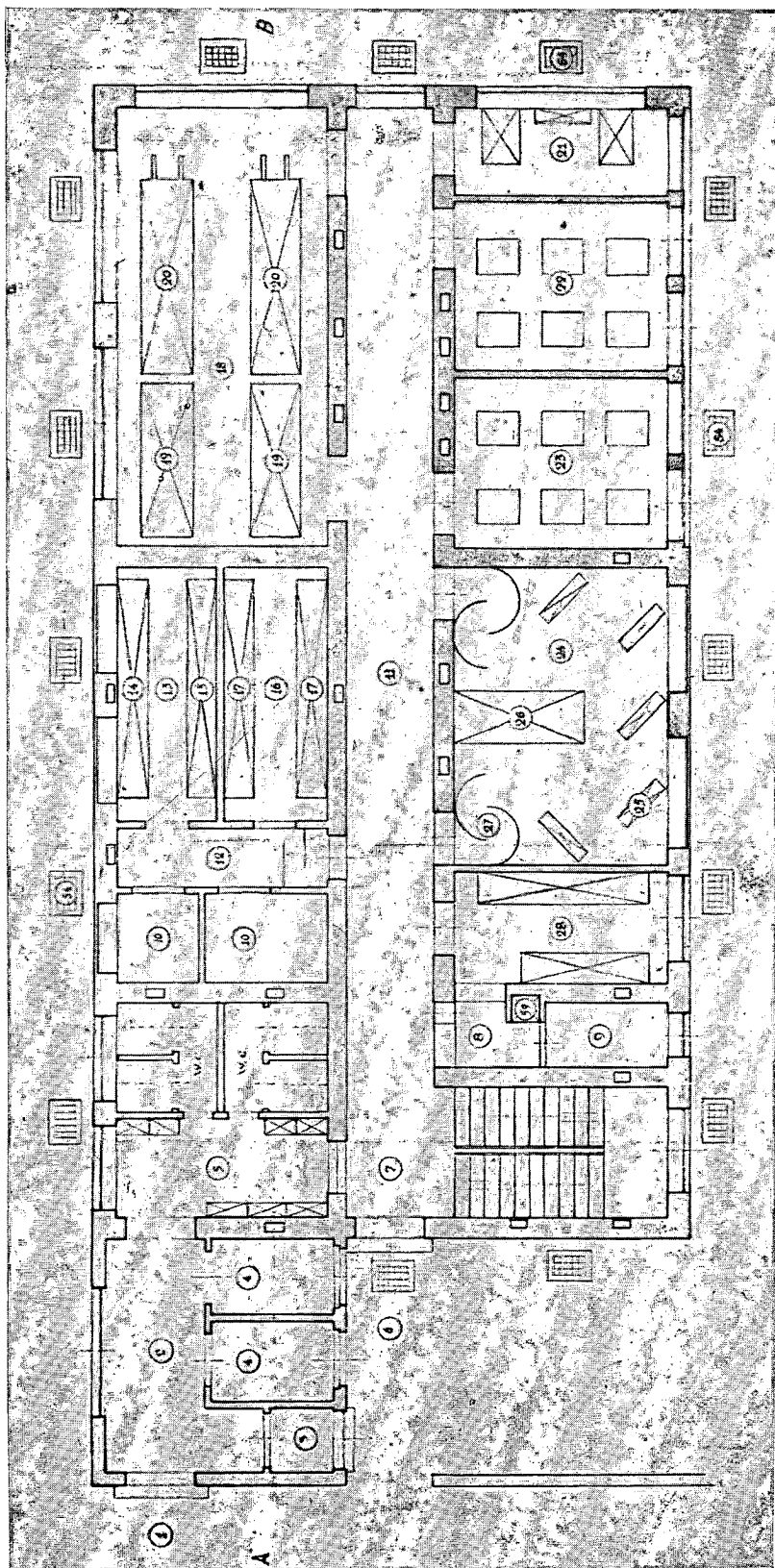
Definita quindi l'ubicazione e la funzione, conosciuto il numero dei teatri di posa esistenti o futuri che deve servire, bisogna stabilire la potenzialità dello stabilimento, la quantità cioè di materiale che esso deve giornalmente lavorare, per adeguare ad essa i locali e gli impianti della costruzione. Supponiamo che i teatri a cui il laboratorio sia annesso siano cinque (tale è infatti in media il numero degli studi dei nostri massimi nuclei produttivi). Ammesso che in ogni teatro si stia lavorando infaticabilmente dalla mattina alla sera, si può fare un calcolo che, per quanto approssimato, può in ogni modo dare un'idea del metraggio della pellicola giornalmente impressionata. Anche girando in ogni teatro dalle venti alle venticinque inquadrature, considerando le numerose ripetizioni, ognuna di esse fornirà in media allo sviluppo cinquanta o sessanta metri di pellicola, salvo il caso di inquadrature eccezionalmente lunghe o assai brevi. Si avranno così giornalmente per ogni teatro da mille a mille e trecento metri di negativo impressionato, e la potenza massima di tutto il gruppo di teatri può essere calcolata intorno ai seimila metri sia di negativo scena sia di negativo sonoro. Calcolo, si noti bene, certamente in eccesso dato che non si è nemmeno tenuto conto che anche in periodo di serrata lavorazione qualche teatro è spesso occupato alla trasformazione delle scene.

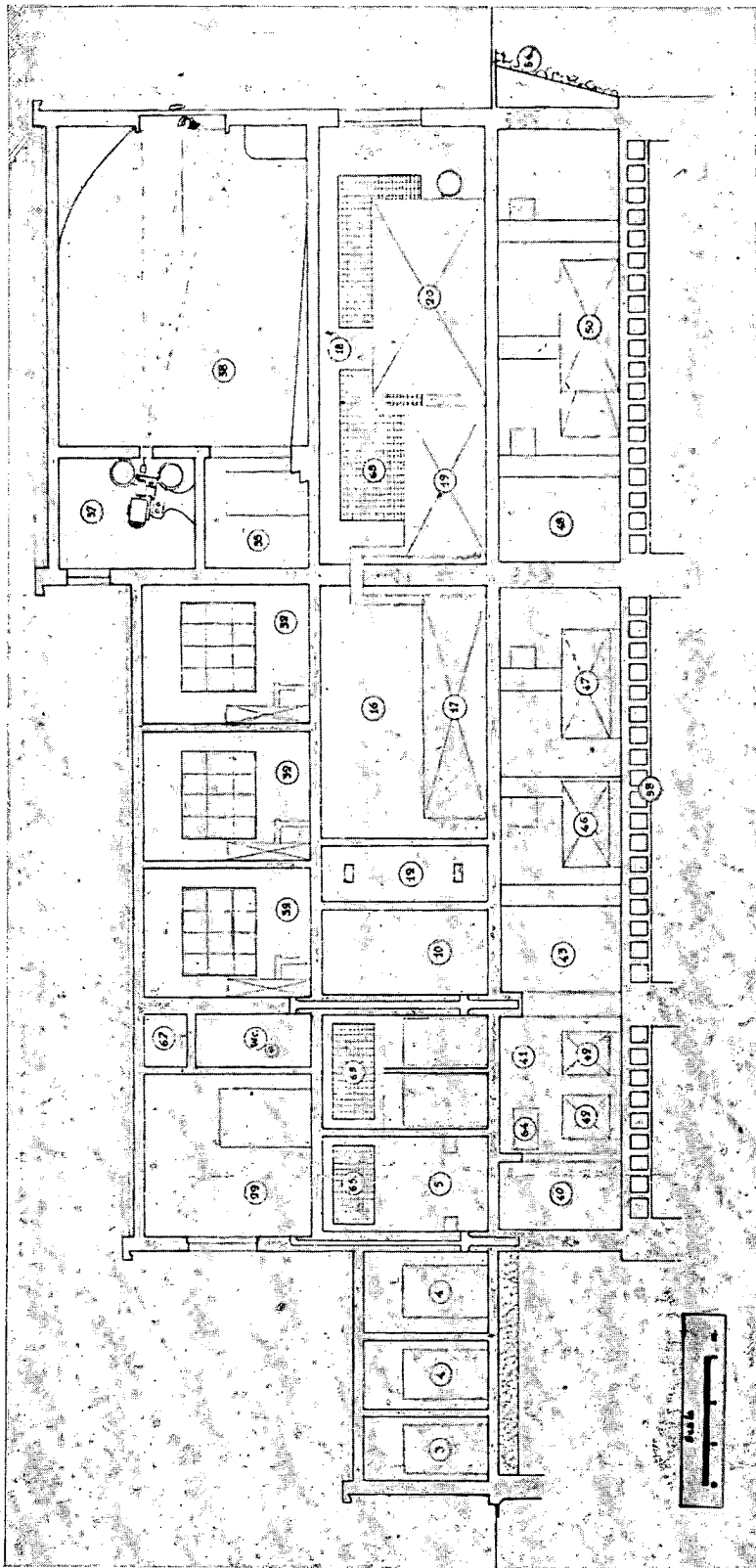
Si tratta quindi di progettare degli impianti che possano sviluppare e stampare giornalmente tale quantitativo.

Dall'avvento del sonoro si è generalizzato l'uso delle macchine continue da sviluppo; tali macchine permettono infatti, in luogo degli antiquati telai, il trattamento di bande di qualsiasi lunghezza, garantendo

inoltre una azione uniforme e costante. Non è qui il caso di entrare in merito ai particolari costruttivi di tali apparecchiature dato che il nostro tema è l'edificio: basterà dire che, in esse, il negativo impressionato, entrando da un lato, viene trascinato successivamente nelle vasche di sviluppo, in quelle di lavaggio intermedio, del fissaggio e del lavaggio finale per percorrere poi, in una corrente di aria calda, gli armadi di essiccamento. Ora è interessante notare come i tempi di fissaggio, lavaggio ed essiccamento, al di sopra di un minimo stabilito, possono essere variati in un limite molto esteso senza giungere ad arrecare alcun deterioramento al materiale, nè ad una variazione della qualità dell'immagine. È quindi il tempo di sviluppo il fattore principale di tutto il trattamento e da questo dipendono automaticamente gli altri.

Nella macchina continua, dato che rimangono assolutamente costanti per tutta la lavorazione sia la composizione, sia la concentrazione e la temperatura del bagno, il tempo di sviluppo rimane principalmente funzione dell'esposizione (a meno che non si sviluppi a γ fisso) e dipende inoltre da una costante, diversa da tipo a tipo, di emulsione. Le variazioni del tempo in cui la pellicola è immersa nel bagno di sviluppo possono essere ottenute o variando la velocità di trascinamento o intervenendo sulla quantità della pellicola immersa, oppure, per grandi variazioni, combinando l'un sistema con l'altro. Praticamente, per compensare gli scarti, gli errori e per ottenere determinati risultati, basta variare la quantità di pellicola immersa, tenendo fisso, nella maggior parte dei casi, la velocità di tutto l'impianto. Tale velocità base, può essere calcolata per le macchine più comuni esistenti, a seconda che si tratti di emulsione negativa, lavanda, per sonoro o positiva, dai duecentocinquanta ai cinquecento metri all'ora.

Se riprendiamo dunque la quantità di pellicola che abbiamo supposto uscire giornalmente dai teatri di posa ed immaginiamo di svilupparla alla velocità media di trecento metri all'ora, vediamo che occorreranno due macchine continue, una per il negativo scena, l'altra per il negativo sonoro, per sviluppare non solo i seimila metri previsti, ma anche altri mille e mille, provenienti ad esempio da altri complessi artistici lavoranti in quel giorno in esterno. Tenendo conto del fatto che le copie per il montaggio vanno sempre stampate con la colonna sonora separata da quella visiva, occorreranno altre due macchine da adibire al trattamento del positivo benchè un primo scarto sul negativo e la maggior velocità di sviluppo, abbiano molto ridotto e reso più rapido il

M. CALZINI - *Stabilimento di sviluppo e stampa film: Pianta del piano terreno*

TAV. VIII

M. CALZINI - *Stabilimento di sviluppo e stampa film: Sezione A B*

lavoro. Si è naturalmente tenuto conto del fatto che la lavorazione non viene interrotta nelle ore notturne.

Per evitare l'orario notturno del personale addetto alla stampa, le macchine stampatrici saranno numerose. Dato che la loro velocità base è intorno ai cinquecento metri all'ora (in alcuni tipi può arrivare anche ai mille metri) cinque macchine, di caratteristiche diverse a seconda del lavoro a cui dovranno essere destinate, saranno più che sufficienti anche calcolando le interruzioni necessarie per un lavoro accurato.

L'edificio comprenderà sei salette di montaggio indipendenti, a servizio dei vari film in lavorazione e due piccole salette di proiezione per l'esame del materiale girato. Particolare ingombro inoltre porteranno i servizi annessi agli impianti di sviluppo, come vasche di rigenerazione, impianti di condizionamento, centrale elettrica, ecc. e di questo dovrà essere tenuto conto.

Studio dell'edificio

In queste note sommarie e generiche si è cercato di dare l'idea di come si possa, tenendo conto di tutti i fattori, impostare la costruzione in modo che tra i suoi reparti non esistano squilibri, e che tutta la lavorazione rimanga nel complesso bilanciata. Stabilito il numero delle macchine e delle apparecchiature, le cifre del metraggio della pellicola si sono a mano a mano tradotte in volumi. Ma prima di pensare alla disposizione dei locali bisogna decidere alcune altre importanti caratteristiche dell'edificio.

È noto come, nella costruzione di stabilimenti di questo genere, ci si orienti soprattutto verso l'uso del cemento armato. Il cemento armato porta ad un insieme robusto e perfettamente legato anche con i macchinari dei vari impianti, permette grandi aperture e, in luogo dei grossi muri portanti, tra pilastro e pilastro, quei leggeri diaframmi che, in caso di incendio, con la loro automatica rottura, danno sfogo alla combustione. Il cemento armato inoltre può dar luogo a speciali soluzioni architettoniche molto adatte alla funzionalità dell'edificio.

Considerando per l'antiautarchicità di un tal genere di costruzione, e d'altra parte il fatto che si può, ricorrendo a forme architettoniche assai semplici ed elementari, ottenere altrettanta robustezza con l'uso quasi esclusivo della muratura, ci siamo decisi per quest'ultima, orientandoci verso una forma parallelepipedica.

La disposizione dei locali del pianterreno, dove ha sede il laboratorio propriamente detto di sviluppo e stampa, è stata attuata in modo da avere la massima funzionalità rispetto al lavoro. Osservando la pianta, si nota un grande corridoio (11) che percorre l'edificio da un estremo all'altro. Esso prende luce dalla porta di ingresso e dalla finestra di fondo; la zona centrale rimane dunque poco illuminata e ciò è stato appositamente fatto perchè, dato che è appunto nella parte centrale che hanno sede le camere oscure, si possa accedere ad esse attraverso labirinti di luce a pochi elementi, senza d'altra parte avere nocive infiltrazioni attiniche nelle camere stesse. Il corridoio ha poi un'altra importantissima funzione: data la grande infiammabilità del materiale che viene lavorato, bisogna tener sempre conto della eventualità di un incendio. Per la sicurezza del personale si è provveduto così a che tutte le camere siano in comunicazione con l'uscita per un rapido sfollamento. I muri laterali inoltre, di tale corridoio, che si ripete pressochè identicamente tanto nel piano interrato quanto al primo piano, formano i muri di spina dell'edificio.

Il materiale, entrando dall'ingresso principale (6), viene preso in carico dall'ufficio recezione (8), ed in attesa dell'inizio della lavorazione, depositato nel piccolo magazzino (9) annesso all'ufficio.

In apposite salette (10), tolti dalle bobine di negativo i provini, il materiale è sottoposto alle prove sensitometriche.

È qui opportuno insistere nell'importanza di queste prove: continua da noi l'abitudine di lavorare « ad occhio » senza l'appoggio di alcuna misura scientifica. Questo porta non solo ad un lavoro impreciso e scorretto, ma spesso induce, specie quando si passa da un prodotto ad un altro, a non riconoscere errori fatti nell'esposizione ed a ripeterli ingenuamente ogni volta attribuendo a difetti del materiale le manchevolezze dei risultati. Se con le prove sensitometriche si fossero studiate meglio le caratteristiche delle varie emulsioni non sarebbero sbocciati molti giudizi e molte prevenzioni errate sul materiale nazionale. Se è opportuno eseguire le misure sul negativo-scena, è poi indispensabile farlo sul negativo della colonna sonora, dove si possono introdurre nello sviluppo, specie nelle colonne a densità variabile, distorsioni e difetti per nulla imputabili al processo di registrazione.

Eseguite le prove e stabilito così il tempo di sviluppo, tenendo conto degli effetti che si vogliono ottenere, la pellicola viene introdotta nella macchina, dove inizia il suo cammino. Il trattamento dei negativi av-

viene nella sala più arretrata (13) del gruppo delle camere oscure: in una macchina (14) viene trattato il negativo scena, nell'altra (15) quello sonoro. Si potrà obbiettare che essendo diversa la sensibilità cromatica delle due pellicole, l'illuminazione della stanza si dovrà ottenere necessariamente con luce di un verde assai scuro, come richiede l'emulsione pancromatica, mentre avrebbe potuto essere, per il negativo sonoro, di un rosso-aranciato, notevolmente più chiaro al nostro occhio, facilitando il controllo; ma si ricorderà che il trattamento delle bande sonore avviene quasi sempre allo stesso tempo di sviluppo e automaticamente. Si è evitata così la costruzione di due diverse sale.

All'ingresso del complesso delle camere oscure è indicato sul disegno il labirinto che, senza ricorrere a noiose doppie porte, evita alla luce esterna di penetrare. Naturalmente le sezioni saranno disposte e sistemate in relazione alla luminosità effettiva riscontrata del corridoio.

Uscite dalle vasche di fissaggio, le pellicole vengono, attraverso speciali condotti, portate in un luminoso, grande stanzone (18) dove avviene il lavaggio e l'essiccamento per tutte le macchine. Dopo un lavaggio di una ventina di minuti (19) ed alcuni lunghi giri negli armadi di essiccamento (20), la pellicola va ad arrotolarsi su di una apposita bobina avvolgitrice.

In una saletta (21) i negativi sono sottoposti alla rifinitura, liberati degli eventuali sali depositati dall'acqua di lavaggio, ed eventualmente accoppiati assieme, negativo sonoro e scena, in una macchina che segna contemporaneamente sulle due bande numeri progressivi che aiuteranno il montaggio. Infine, prima di essere passati alla stampa, i negativi sonoro e scena vengono, in due salette distinte (22 e 23), sottoposti ad un primo scarto e taglio, disposto dallo stesso regista durante le riprese. Alle macchine stampatrici giungono dunque solo quelle scene, tra le quali dovrà essere fatta, in proiezione ed in montaggio, la scelta definitiva.

Alla sala di stampa (24) si accede attraverso due labirinti concepiti come per le altre camere oscure. Essa è corredata di una stampatrice ottica (26) per i vari trucchi, passaggi di mascherino, correzioni di inquadratura, ecc. Due delle macchine da stampa a contatto sono usate per la stampa della scena, mentre altre due per quella della colonna sonora. Una quinta stampatrice è riservata alla preparazione delle copie lavanda: in essa si può, con filtri ottici, variare la composizione spettrale della luce emessa dalla lampada di eccitazione, in modo da otte-

nere, anche senza giocare sullo sviluppo, diversità di contrasto. Inoltre uno speciale apparecchio dà, per ogni negativo esaminato, la quantità di luce necessaria alla stampa.

Terminato quindi il primo ciclo di lavorazione, il materiale ne inizia un secondo tornando alle salette delle prove sensitometriche, dove i provini delle colonne sonore subiscono ulteriori controlli. Lo sviluppo dei positivi avviene nell'apposita sala (16) alla luce rosso-aranciata, il lavaggio e l'essiccamento nello stanzone comune (18). Prima di passare al montaggio la pellicola positiva deve essere rifinita, cerata e, nel caso si lavori con le mezze colonne, si deve procedere al loro taglio. Soltanto allora le scatole contenenti le « pizze » vengono consegnate all'ufficio che provvede ad inviarle a mezzo dell'apposito montacarichi (59), al piano di sopra.

Oltre ai vari impianti, al piano terreno, hanno sede i locali riservati agli operai. Le normali attrezzature di ogni stabilimento, spogliatoi (4), servizi igienici, stanza controllo (2), guardiola del custode (3), sono completate da una vasta stanza lavabi (5), dato che la pulizia personale non torna solo a vantaggio dell'igiene degli operai addetti ai bagni, ma è anche necessaria ed indispensabile nel trattamento delle delicate superfici sensibili. È da notare che in tutto il piano terreno non si ha scambio diretto fra aria interna ed esterna attraverso finestre. Anche le stanze più luminose hanno grandi riquadri di vetro-cemento assolutamente ermetici. L'aria esterna, infatti, entrando, porterebbe con sè inevitabili granelli di polvere che, depositandosi sulle superfici di gelatina umida, o penetrando nei bagni ed anche nei rotoli di pellicola essiccata, produrrebbero macchie e striature indelebili. Il ricambio avviene attraverso un impianto che filtra e condiziona l'aria esterna mantenendo inoltre costante temperatura e umidità relativa.

Al piano sovrastante sei salette di montaggio (32) sono riservate ai vari film in lavorazione. Ognuna di esse è fornita di moviola (33), di scansia porta-rulli, di accoppiatrice e di tutti gli accessori occorrenti a questo genere di lavoro. Al termine del corridoio, attraverso un piccolo atrio (35) si accede alle salette di proiezione. Data la loro forma assai semplice e tenendo conto del piccolo numero di persone che vanno in esse ospitate, bisogna, per evitare ogni risonanza nociva, provvedere ad un buon assorbimento acustico foderando con materiali speciali e di adatta forma le pareti ed il soffitto. Al di sopra dell'atrio, come si può osservare meglio nella sezione, ha sede un'unica cabina (37) di proie-

zione per le due sale, alla quale si accede attraverso due scalette metalliche (36). Tutti i servizi ed i dispositivi di cabina sono gli stessi di ogni normale sala cinematografica, salvo il fatto che i due proiettori possono passare la scena e leggere il suono contemporaneamente anche se registrati su bande diverse, come avviene per il copione di montaggio.

Davanti alla scala è la direzione dello stabilimento. Da qui è possibile, attraverso dispositivi a distanza, seguire tutto il lavoro e controllare la temperatura dei bagni, come pure la temperatura e l'umidità relativa dei vari locali. Gli stessi dispositivi sono concepiti in modo da funzionare come allarmi in caso di incendio.

Al piano interrato hanno sede tutti i servizi del laboratorio di sviluppo e stampa disposti in modo da essere in comunicazione più diretta possibile con gli impianti del piano superiore.

Il laboratorio chimico (40) provvede al controllo continuo della concentrazione, alcalinità, acidità e composizione dei bagni. In una sala attigua (41) sono collocate le vasche (42) dove si effettuano le preparazioni dalle quali, attraverso un sistema di tubi e piccole pompe, i liquidi vengono portati ai depositi di rigenerazione. Questi depositi, uno per ogni tipo, provvedono al rifornimento ed al rinnovo dei bagni contenuti nelle vasche delle macchine sviluppatrici. Date le varie caratteristiche delle emulsioni trattate, avremo uno sviluppo di determinata composizione per il negativo scena (44), un altro per il negativo sonoro (45) ed un altro ancora per il positivo (46) mentre la composizione del bagno di fissaggio (47) potrà essere eguale per le varie pellicole. Gli scambi tra macchine e depositi avvengono secondo un regime stabilito, attraverso condotti e pompe. Per evitare ogni inquinamento e deterioramento, il materiale dei condotti deve essere assolutamente inattaccabile dai vari liquidi. Le vasche di deposito saranno provviste di coperchi galleggianti o di altri sistemi che impediscano ai bagni il contatto dell'aria per evitare fenomeni di ossidazione.

Per scaricare il peso delle due macchine da sviluppo che si trovano al disopra ed al centro della sala dei depositi di rigenerazione, peso veramente rilevante specie quando si tratti di macchine a vasche di piombo ed a grande contenuto di liquido, è stata prevista la costruzione di tre pilastri centrali, e lo stesso sistema è stato adottato nella sala dove hanno sede gli impianti di condizionamento d'aria (48) per scaricare il peso delle sovrastanti vasche di lavaggio. Il condizionamento avviene in im-

pianti separati per l'aria dell'edificio e per l'alimentazione degli armadi di essiccamento.

Qualsiasi interruzione dell'operazione di sviluppo, producendo un ristagno della pellicola ed un prolungamento del tempo di immersione, renderebbe inutilizzabile il negativo e porterebbe alla casa produttrice un grave danno, sia dal punto di vista economico (paga di ore straordinarie agli attori ed alle comparse, eventuale ricostruzione di scene per ripetere la presa), sia dal punto organizzativo, creando ritardi e spostamenti nel piano di lavorazione. Per evitare l'inconveniente, oltre ad assicurare una regolare manutenzione delle macchine bisogna prevenire ogni interruzione della corrente elettrica. A questo scopo, la centrale elettrica dell'edificio (60), oltre ad essere provveduta dei normali impianti di trasformazione e controllo, possiede una batteria di accumulatori (55) che garantisce ai vari servizi una autonomia di qualche ora. La batteria è completata dalla sua apparecchiatura di carica (56) e tutte le macchine sono costruite in modo da funzionare tanto a corrente alternata, quanto a corrente continua. Ad evitare sbalzi di corrente che porterebbero a variazioni di velocità o ad una diversa emissione delle lampade eccitatrici, il voltaggio della linea è controllato automaticamente.

Un vasto locale (52) è adibito a magazzino per le varie attrezzature ed un altro (53) è riservato al ricupero dell'argento dal bagno di fissaggio esaurito.

La sezione *AB*, fatta in corrispondenza delle macchine di sviluppo, dà un'idea generale dell'edificio. In essa, come del resto in ogni pianta, i rettangoli con diagonale indicano ad un dipresso il volume occupato da apparecchi di tipo più comunemente usato e moderno.

La stessa sezione mostra la sistemazione della cabina di proiezione al disopra dell'atrio: l'asse ottico del proiettore forma con la normale allo schermo un angolo di appena sette gradi, accettabilissimo quindi, mentre l'asse acustico risulta fortemente inclinato. Particolare cura è stata posta nel difendere dall'umidità del sottosuolo il piano interrato: è accennato nel disegno un razionale vespaio ed una trincea, alla quale fanno capo i vari lucernai (54), in modo da mantenere una camera d'aria tra i locali ed il suolo. Le fondazioni dovranno essere naturalmente adeguate al terreno di costruzione, ed in ogni modo molto robuste.

Abbiamo voluto, portando un esempio, mostrare brevemente come uno stabilimento di sviluppo e stampa può essere attrezzato moderna-

mente e scientificamente. Più di queste brevi note, gli schemi grafici daranno un'idea generale dell'edificio.

Dall'epoca in cui, come si dice, il valoroso Méliès sviluppava i nastri contenenti le sue fantasiose storie, immergendoli nei bagni dopo averli sezionati in brevi spezzoni ed avvolti intorno ad una bottiglia, la tecnica del film ha fatto prodigiosi progressi.

È giusto quindi che, anche da noi, rinnovando completamente le vecchie costruzioni dove varie epoche e successioni di sistemi hanno stratificato innumerevoli adattamenti e riadattamenti, si dia importanza ad una fase della lavorazione del film, troppo spesso notevolmente ignorata.

MARIO CALZINI

Notiziario Estero

RIUNIONI TECNICHE
DELLA CAMERA INTERNAZIONALE DEL FILM

Dal giorno 8 al 10 aprile hanno avuto luogo a Roma le riunioni delle Sezioni tecniche della Camera Internazionale del Film per discutere vari ordini del giorno relativi ad importanti argomenti circa lo sviluppo di una cinematografia europea rispondente alle esigenze della nuova Europa.

Ha inaugurato i lavori il Presidente della Camera Internazionale del Film Eccellenza Conte Volpi di Misurata il quale, dopo aver salutato i Delegati delle varie Nazioni, ha illustrato l'importanza dei lavori che le singole Sezioni debbono compiere per creare e sviluppare la struttura economica della nuova cinematografia europea avvalendosi di tutte le energie disponibili in tale settore in tutti i Paesi.

Hanno preso poi la parola il Dr. Karl Melzer, Segretario Generale della Camera Internazionale del Film ed il Dr. Günther Schwarz che hanno riferito rispettivamente per il settore economico e tecnico di questo organismo internazionale.

Hanno quindi iniziato i lavori le varie Sezioni della C.I.F. composte come segue:

Sezione Produzione

Luigi Freddi, *Presidente* — Italia
Hans Bingert, *Vice Presidente* — Ungheria
Jan Vanderheyden, *Membro* — Belgio
Holger Broendum, *id.* — Danimarca
Friedrich Pflughaupt, *id.* — Germania
Karl Schulz, *id.* — Boemia e Moravia

M. Schreck, *id.*	— Finlandia
Leif Sinding, *id.*	— Norvegia
Gustav Scheutz, *id.*	— Svezia
S. Ulargui Moreño, *id.*	— Spagna

Sezione Noleggio - Importazione - Esportazione

Günter Schwarz, *Presidente*	— Germania
Francesco Scherma, *Vice Presidente*	— Italia
Richard Amand, *Membro*	— Belgio
Villy Rump, *id.*	— Bulgaria
Leif Gamborg, *id.*	— Danimarca
Karl Schulz, *id.*	— Boemia e Moravia
M. Dahl, *id.*	— Finlandia
H. I. D. Daudey, *id.*	— Olanda
Marijan Mikac, *id.*	— Croazia
Erling Eriksen, *id.*	— Norvegia
Gustav Scheutz, *id.*	— Svezia
Pavel Cambala, *id.*	— Slovacchia
Joaquin Soreano, *id.*	— Spagna
Stefan Kutassy, *id.*	— Ungheria

Sezione Esercizio

Camille Dammann, *Presidente*	— Belgio
Theo Quadt, *Vice Presidente*	— Germania
Kiril Petrov, *Membro*	— Bulgaria
Henry Seemann, *id.*	— Danimarca
Emil Sirotec, *id.*	— Boemia e Moravia
Y. Rannikko, *id.*	— Finlandia
J. M. P. ter Linden, *id.*	— Olanda
Gustavo Lombardo, *id.*	— Italia
Ivan Cvenarski, *id.*	— Croazia
Gustav Berger-Jaeger, *id.*	— Norvegia
Ludevit Lednar, *id.*	— Slovacchia
José Luis Aguirre Martos, *id.*	— Spagna
Morvay, *id.*	— Ungheria

Si è riunito parimenti il Consiglio di Presidenza che ha seguito i lavori delle singole Sezioni esaminandone i risultati.

Il Consiglio di Presidenza è composto come segue:

Eccellenza il Conte Volpi di Misurata (Italia), *Presidente;*
Laszlo Balogh (Ungheria), *Vice Presidente;*
Carl Froelich (Germania), *Vice Presidente;*
Mihai V. Puscariu (Romania), *Vice Presidente;*
A. Pacheco Picazo (Spagna), *Vice Presidente;*
Karl Melzer (Germania), *Segr. Generale;*
Eitel Monaco (Italia), *Membro;*
Willem van der Vegte (Olanda), *Membro;*
Marijan Mikac (Croazia), *Membro;*
Vilhelm L. Boas (Danimarca), *Membro;*
Jan Vanderheyden (Belgio), *Membro.*

Durante i lavori delle varie Sezioni sono stati effettuati dei sopraluoghi agli impianti tecnici di Cinecittà, del Centro Sperimentale di Cinematografia, dell'Istituto Nazionale Luce, della Scalera Film e di altri gruppi industriali cinematografici di Roma.

Terminati i lavori i componenti il Consiglio di Presidenza e delle Sezioni tecniche della C.I.F. sono stati ricevuti dal Ministro della Cultura Popolare, l'Eccellenza Alessandro Pavolini, che era stato informato dello svolgimento dei lavori ed al quale i rappresentanti dei vari Paesi sono stati presentati.

L'Eccellenza Pavolini ha pronunciato in tale occasione il seguente discorso:

« Signori, sono particolarmente lieto, al termine di questo Vostro operoso soggiorno in Roma, nostra Capitale anche cinematografica, di trovarmi con Voi e fra Voi. E mi è caro che ciò avvenga qui, dove si svolge il nostro lavoro di tutti i giorni, per tanta parte dedicato al cinema e ai suoi problemi. Il mio eminente collega e camerata Dr. Göbbels Vi rivolse un non dimenticato discorso in occasione della costituzione della Camera Internazionale del Film, a Berlino, nel luglio 1941: a neanche dieci mesi di distanza, durante i quali la Camera Internazionale — per adesione di nuovi Paesi e per importanza funzionale — si è sviluppata con una rapidità tipicamente cinematografica (e ne va resa grazie al Vostro illustre Presidente, il Conte Volpi, alla solerzia del Dr. Melzer e a tutti i loro collaboratori), tocca ora a me l'onore di intrattenerVi.

« Nei lavori di questa Vostra sessione romana, pochi e brevi sono stati i preamboli. Alcune cifre imponenti sono bastate a riassumere e a documentare questa nostra comune e precisa convinzione: il cinema è,

per estensione e per suggestione, la più importante tra quelle attività che negli Stati moderni si definiscono di cultura popolare. La frequenza nelle sale cinematografiche comincia addirittura a rappresentare, nella giornata dell'uomo d'oggi, uno fra i due o tre maggiori impieghi del tempo, dopo il lavoro.

« Sembra, ogni anno, che la diffusione del cinema abbia raggiunto il suo punto di saturazione: e ogni anno le statistiche dimostrano che la diffusione continua a crescere con ritmo in aumento. Fra parentesi, e per quel che ci riguarda come europei, il fatto che anche e sopratutto nel nostro continente questa crescente diffusione continui e si intensifichi, costituisce di per se stesso una garanzia di successo nella lotta che le nostre produzioni nazionali alleate conducono contro la produzione americana in via di completa estromissione.

« Dopo queste premesse, Vi siete senz'altro dedicati all'esame delle questioni tecniche. Nelle quali non mi addentrerò. Mi limiterò però a rilevare che in tutte o quasi le quistioni che avete trattato e nell'indirizzo che su ciascuna di esse avete prescelto si può cogliere un orientamento comune. I problemi del noleggio, dell'esercizio, degli stabilimenti, della produzione sono stati da Voi studiati e risolti, se non m'inganno, col criterio generale e sottinteso che il numero uno, nel complesso delle attività cinematografiche, è costituito dalla produzione. Senza produzione tutto il resto crollerebbe. È perciò che tutto il resto deve subordinarsi alla produzione, e non viceversa. Chi, come noi, porta la responsabilità di una cinematografia nazionale, non può che essere particolarmente soddisfatto constatando che in questo campo le direttive della Camera Internazionale del Film non fanno che confermare i dati dell'esperienza interna. Parlo, qui, dei Paesi nei quali, come nel nostro, lo Stato si interessa da vicino dell'attività cinematografica e vi partecipa col proprio apporto finanziario in forma di capitali o di sovvenzioni. Ai superficiali può sembrare talvolta che lo Stato faccia per l'industria cinematografica dei sacrifici finanziari sproporzionati. Ma, a parte quella funzione culturale del cinema che giustificherebbe anche una pubblica spesa più o meno ingente, la realtà è che, quando come da noi una cinematografia è sana, essa non rappresenta per lo Stato un peso passivo, rappresenta invece un buon contribuente. Con i suoi capitali e con le sue sovvenzioni, lo Stato non fa in realtà che riversare a favore della produzione, senza la quale tutto il complesso dell'economia cinematografica verrebbe a mancare, una parte, e soltanto una parte di quanto riscuote

coi diritti erariali dall'esercizio e indirettamente dal noleggio. In sostanza lo Stato adempie così a una indispensabile funzione riequilibratrice tra i vari fattori dell'economia cinematografica. È quindi ragione di compiacimento constatare che questa funzione che ho chiamato riequilibratrice, esercita dallo Stato all'interno, viene sostenuta e consacrata dalla Vostra organizzazione in campo continentale.

« Dai Vostri lavori si desume un altro e più importante rilievo di carattere generale. Nel cinema, che per sua natura anticipa i tempi, li precorre, vera antenna del secolo, nel cinema la parola "europeo" ha una prima e piena concretezza di contenuto. Non dico questo, intendiamoci, soltanto a proposito del buon funzionamento della vostra Camera. Non è la prima volta, infatti, nè è il solo esempio di un'istituzione a raggio continentale che operi fruttuosamente in un settore tecnico con la cooperazione delle varie rappresentanze nazionali. Dico questo, piuttosto, perchè in effetti ciascuno di noi, che nei diversi Paesi si occupa di cinema da un punto di vista statale, industriale o creativo, si abitua ogni giorno di più a pensare "europeo" oltre che "nazionale". Deriva ciò unicamente dal fatto negativo che tutti noi ci opponiamo a un altro continente cinematografico, l'America, e siamo perciò stesso portati a far leva su forze di dimensioni continentali ? No.

« Il fenomeno ha anche e sopratutto un preciso lato positivo.

« Via via che ci compenetriamo del fatto che il nostro mercato è europeo, il prodotto destinato a questo mercato viene a conformarsi necessariamente a speciali esigenze. E io stimo benefica questa influenza, anche alla luce di recenti esperienze. A volte occorre di esser guardati con occhi estranei, nuovi e spregiudicati, per cogliere i propri difetti, ormai inavvertiti, e spogliarsene. Sono riuscite preziose alcune reazioni appunto europee, per convincere qualche cinematografia a deflazionare un poco il film in costume; cioè come ad altre è venuto l'incoraggiamento a una maggiore e più gaia leggerezza, nel senso buono e fine di questa parola. Sono due esempi. Ma se si moltiplicheranno, giungeremo a sentire compiutamente, attraverso il cinema, la realtà della cultura continentale, con le sue trazioni, le sue credenze, il suo spirito, con il suo unitario livello di civiltà.

« Anche sulla scorta dell'esperienza produttiva americana (la quale ha avuto successo mondiale per le due vie, di una produzione estremamente "americana" e di una produzione a collaborazione estremamente internazionale), credo si possa affermare che in una cinematografia deve

esservi una parte — la maggior parte — di film assolutamente nazionali, con autori e artisti e soggetti che siano tipica espressione della razza. (Del resto, questi stessi film, oltre ad adempiere una insostituibile funzione in Patria, spesso costituiscono anche, per l'estero, la rivelazione genuina di un determinato ambiente, di una data mentalità. Spesso un film è internazionale a forza di essere nazionale). Ma si può inoltre affermare che, accanto a questi, in una cinematografia debbono esservi altresì i film che nascono da una collaborazione europea, da una partecipazione di ideatori e d'interpreti. In sostanza, il cinema è sì, per un popolo, un mezzo per esprimere sè stesso, per conoscere sè stesso: ma è anche una finestra aperta sul mondo esterno.Ora questo mondo non può efficacemente e credibilmente rappresentarsi senza ricorrere a elementi che non siano soltanto locali.

« In base a questa persuasione, e per quel che riguarda la produzione italiana, vi dirò che essa si orienterà su una maggioranza di film del tutto italiani e su una larga quota di film ai quali partecipano in cooperazione elementi delle varie Nazioni e che si realizzano in Italia o fuori. Colgo pertanto questa gradita occasione per un appello collaborativo rivolto a tutti i vostri Paesi.

« Signori, voi avete cortesemente visitati in questi giorni alcuni nostri impianti e visionate alcune delle nostre pellicole. Il nostro, come forse avrete rilevato, è un cinema giovane e in pieno sviluppo. Da un anno all'altro questo nostro ragazzo cresce sotto i nostri occhi in maniera quasi inquietante. E tale fenomeno italiano si inquadra in un più vasto fenomeno europeo.

« È perciò in noi la certezza che, durante la guerra, noi vinceremo, tutti uniti, la nostra guerra cinematografica. Ma, senza troppo anticipare i tempi, converrà fin d'ora pensare anche alla situazione che si determinerà dopo la vittoria.

« Specialmente da due punti di vista. Se adesso il vento della fortuna gonfia le vele della nostra navicella, se il pubblico gremisce sempre più numeroso le sale, è, certo, per il progresso delle nostre produzioni. Ma è, anche, per alcuni fattori contingenti che con la fine della guerra verranno a cessare. Vi sarà una ripresa di distrazioni e occupazioni diverse dal cinema, oggi quasi dovunque languenti o sospese; vi sarà una più larga occasione di spendere in altri acquisti il proprio denaro. Non sembri dunque che si guardi troppo lontano, nell'ammonire noi stessi, al di là di ogni fugace euforia, a solidificare in tutta Europa le nostre organizza-

zioni produttive, a renderle organiche e durature, per sostenere senza crisi le inevitabili scosse di trapasso.

« Il secondo punto è il seguente. Noi miriamo ad una autarchia cinematografica europea. Ma, come la politica autarchica nelle economie nazionali non esclude in nessun caso un margine di scambi, così nel cinema la nostra autarchia continentale non deve escludere domani la nostra irradiazione. Oggi il programma è: cinema europeo per l'Europa. Ma domani sarà, e bisogna saperlo fin d'ora: cinema europeo per il mondo. Nel guardare così al di là del continente, noi non pensiamo tanto all'Atlantico, quanto al Mediterraneo, all'Indiano, e al Pacifico, linea su cui due mondi tenderanno a congiungersi nella maggiore reciproca conoscenza, così come oggi tendono a congiungersi nella solidale azione delle armi ».

Gli intellettuali e il cinema

COLLABORAZIONE ARTISTICA

In questa rubrica abbiamo riportato squarci caratteristici di autori di maggiore o minore importanza e autorità, ma tutti, per un verso o per l'altro, rappresentativi, collo scopo di riproporre a noi cinematografari, dai punti di vista più disparati, i nostri quotidiani problemi e gli interrogativi specifici che la nuova arte del film va continuamente ponendo.

E, nei brevi commenti introduttivi, ci siamo sforzati di ribadire e di sempre meglio chiarire a noi stessi e agli altri, la nostra posizione teorica, sia nella sua complessità che nei suoi singoli e spesso sottili aspetti particolari.

In questo costante porsi di assaissimi e a volte disagevoli problemi si è visto che centro di irradiazione di essi è quello, attraente ed attuale, della collaborazione artistica e della creazione collettiva. Elaborazione plurale della materia, tema quale asse della collaborazione artistica, unità formale dell'opera indipendente all'unità di persona fisica di un singolo autore, collaborazione attraverso lo spazio ed il tempo, convergenza di più tecniche ad un unico risultato ed altrettali sono le proposizioni costantemente sostenute in queste pagine; ed a buona ragione, crediamo, perchè da esse può nascere non solo l'unica sana concezione del cinema ma anche uno stimolo potente alla revisione di sistemi canonici destinati come vecchi barili a schiantarsi a questo nuovo e inebbriante fermento.

Poichè, e i nostri lettori lo sanno, la nostra riflessione estetica, pur prendendo le mosse e muovendosi nell'ambito dell'idealismo filosofico non può nè vuole appagarsi delle posizioni del crocianesimo o dell'idealismo attuale e, attenta e tesa a seguire l'evoluzione del pensiero contemporaneo, e magari portata a contribuirvi in qualche misura, cerca, sotto lo stimolo di scontentezze e insoddisfazioni di antica data, un indirizzo che, per lo meno, non sia agnostico nei confronti di quello che è, in potenza se non sempre in atto, il più importante fenomeno artistico di oggi: il cinematografo.

Con grande interesse segnaliamo quindi l'opera recentissima di Ugo Spirito *La vita come arte* (Firenze, Sansoni, 1941), che, oltre a quello di un rigore tecnico di argomentazione serrata, ha il pregio di una scrittura ricca di sostanza e di evidenza.

Senza discutere, per ora, e senza tentare l'assurda impresa di riassumere il pensiero dello Spirito, ricordiamo come egli abbia preso le mosse da una posizione gentiliana per giungere, attraverso un processo di revisione di essa, all'attuale sistema. Il primo nucleo del quale può forse riportarsi all'importante saggio di Gino Ferretti, « *Natura, spirito e educazione* », pubblicato, nel 1923, come articolo programmatico nella rivista *La Bilancia.* Per quanto resistente alle riserve e alle critiche che il Ferretti veniva facendo all'idealismo (cfr. la recensione in « L'Educazione Nazionale » ripubblicata nel volume *L'idealismo italiano e i suoi critici,* Firenze 1930) e al nuovo *estetismo assoluto* che vi si andava configurando, lo Spirito ne è stato probabilmente indotto all'attuale direzione del suo pensiero, nel quale è forse, per somiglianza o per differenza, qualche influsso del recente *esistenzialismo.* Comunque crediamo particolarmente utile segnalare ai cinematografari, quella parte dell'opera dello Spirito che tratta della collaborazione artistica. Alla quale dunque nulla osta non solo per le diverse correnti idealistiche, come abbiamo già mostrato coll'autorità di Croce (cfr. *Bianco e Nero,* A. III, n. 5), di Gentile (cfr. pref. a « *Cinematografo* » di Luigi Chiarini) e di Vossler (cfr. *Bianco e Nero,* A. V, n. 5), ma nemmeno per la nuovissima posizione di Ugo Spirito.

A nuovo scorno di quei tardoni che si beano ancora dell'individualistico sfatato e sfiatato mito dell'unico autore che, illuminato dalla grazia, produce arte *comme les oiseaux chantent.*

(*u. b.*)

* * *

Un altro problema, connesso con quello dell'unità dell'opera d'arte, riguarda l'unità del soggetto-artista. Si è discusso circa la *personalità* dell'arte e si è concluso che al centro di ogni opera d'arte dev'essere un'unità soggettiva informatrice, che, esprimendo il mondo artistico, esprime essenzialmente se stessa. E da ciò è stata tratta la conseguenza che nella creazione artistica non può esservi collaborazione, ma soltanto subordinazione di uomini e strumenti all'unico artista che li utilizza come elementi tecnici della sua opera. È questo uno dei motivi più comuni della odierna critica d'arte, generalmente assunto come ormai evidente, indiscutibile e di ovvio significato. Ma ben diversamente esso appare quando si voglia precisare la nozione di quel soggetto di cui l'arte dovrebbe essere espressione. Abbiamo già visto, esaminando le teorie estetiche dell'idealismo, quali siano le difficoltà di questa determinazione e come, in sostanza, il problema sia rimasto insoluto anche per chi accetti la concezione dialettica di soggetto e oggetto, e di soggetto empirico e soggetto trascendentale. Il soggetto artista non può coincidere con quello empirico, perchè l'empiricità esclude l'unità spirituale; non può essere quello trascendentale, perchè la trascendentalità implica la risoluzione di tutti i soggetti nel soggetto autocosciente; non può essere, infine, un terzo soggetto, perchè ciò importerebbe una moltiplicazione contraddittoria dei termini dialettici. È un soggetto che deve essere uno, perchè una è l'opera d'arte in quanto irrelata, ma deve anche vivere accanto ad altri perchè tanti sono gli artisti e le opere d'arte; che deve essere uno, perchè deve esprimere soltanto se stesso,

ma deve essere anche due e più, se nel mondo dell'opera d'arte possono entrare altri, per intenderla e gustarla. È un soggetto, insomma, che oscilla tra unità e molteplicità e il cui centro si sposta equivocamente dall'autore, all'opera e allo spettatore.

Ma l'equivoco non è superficiale e non è dovuto all'accidentale insufficienza di una teoria: esso è invece la necessaria conseguenza dell'illusione dell'autocoscienza e quindi di ogni filosofia che creda di saper distinguere metafisicamente un soggetto dagli altri e della natura e da Dio. Chi, al contrario, non riesce a superare la concezione della vita come arte, tale distinzione non sa fare, e nell'immediatezza dell'ispirazione artistica vede l'esprimersi di una forza di cui non può determinare l'essenza, i confini e il centro. Non può, in primo luogo, accertare se il soggetto artista sia autonomo principio dell'opera sua e non piuttosto semplice tramite di una volontà trascendente che se ne serve come mezzo di espressione. Non ha modo, poi, di stabilire fino a qual punto l'opera d'arte contenga oggettivamente il mondo artistico in essa voluto dall'artista. Non ha, infine, nessun criterio per determinare, in che senso e fino a qual punto, il mondo artistico rivissuto dal contemplatore dell'opera d'arte coincida con quello dell'autore. Sono due soggetti e un oggetto che li unisce? O sono un soggetto solo, nella dialettica di tre momenti? O sono tre momenti di un altro soggetto che li trascende tutti? In queste alternative si esprime il problema metafisico insoluto, di cui non tiene certamente conto il critico d'arte quando parla di unità del soggetto artista e di personalità dell'arte. Il suo concetto di persona non può che giuocare sull'equivoco di una realtà empirica, vagamente determinata attraverso caratteri estrinseci e irrilevanti ai fini del vero problema. E infatti, a guardar bene, il critico d'arte finisce per considerare il soggetto come coincidente con la persona fisica dell'artista. Vero è che non mancano proteste in senso contrario e tentativi di mitigare questa conclusione, ma le conseguenze che si traggono dal principio dell'unità nell'esemplificazione dei criteri metodologici non lasciano dubbi in proposito. Basterebbe pensare a quel che si dice del traduttore nei confronti dell'autore tradotto, per comprendere che il problema si pone generalmente nei termini di un rapporto di persone fisicamente distinte. Se non che, così posto, il problema si oscura improvvisamente e soltanto chiudendo gli occhi si può sorvolare sulle conseguenze che ne derivano, per il necessario dualismo delle persone fisiche dell'autore e dello spettatore dell'unica opera d'arte. Quando il critico, infatti, si affanna a ricercare se in un'opera si realizza o non si realizza l'unità soggettiva dell'artista, tale unità non può vedere che con la sua personalità di critico e cioè attraverso un'altra soggettività che si giustappone alla prima, rendendo così irresolubile il problema che si propone. Artista e critico diventano, in altri termini, entrambi autori della stessa opera e il problema della personalità dell'arte deve spostarsi sul piano di un soggetto non empiricamente inteso. Ma il guaio è che, sul nuovo piano metafisico al quale occorre sollevarsi, la unità del soggetto diventa una necessità *a priori*, che compromette definitivamente la ricerca e il criterio metodologico del critico.

* * *

Che la determinazione dell'unità soggettiva dell'opera d'arte sia intesa nel senso dell'unità della persona fisica dell'artista, può essere dimostrato attraverso la critica che si suole fare della collaborazione di più artisti. Perchè ci sia veramente opera d'arte, si dice, occorre che l'artista sia uno: se sono più, o l'arte sfuma o uno solo degli artisti si esprime davvero dando unità all'opera e risolvendo nella propria l'azione degli altri. Il problema dell'unità del soggetto artista diventa quello della soggettività dominante. Ma che la soluzione sia inadeguata e non valga a chiarire le conseguenze, può già risultare manifestamente dall'accennato dualismo di autore e spettatore o critico. Dire, infatti, che i soggetti collaboranti si risolvono nell'unica soggettività del vero artista, significa ammettere che la personalità dell'osservatore si risolve in quella dell'autore dell'opera che contempla, e cioè che un'opera d'arte può essere intesa e goduta in una sola maniera, non ricreandola ma immedesimandosi in essa. Significa, in altri termini, intendere la soggettività del contemplatore con attributi essenzialmente diversi da quelli del creatore dell'opera d'arte, e perciò ammettere due concetti diversi del soggetto. In quanto creatore, infatti, il soggetto è pienamente autonomo e vive in un mondo tutto suo, senza alterità di oggetti e di soggetti; in quanto contemplatore, invece, combacia con la soggettività del creatore e presuppone l'attività di questo e dell'opera d'arte.

Da questa prima collaborazione di autore e spettatore, si passa a quella più complessa, in cui tra l'uno e l'altro s'introduce l'interprete. Vi sono delle forme artistiche, infatti, che non sono immediatamente percepibili dallo spettatore e hanno bisogno di essere rese tali di volta in volta da speciali esecutori. È il caso soprattutto della musica e del canto e, in generale, del teatro. Un direttore di orchestra, un violinista, un tenore, un attore, possono dirsi artisti? E, in caso affermativo, in che cosa può consistere la loro arte se non in una collaborazione con l'artista di cui sono gli interpreti? O si nega a questi esecutori la possibilità di essere artisti o si deve riconoscere alla loro espressione una personalità che è il frutto di più personalità e che rinnega quindi il concetto comune dell'unico soggetto.

Ma il problema della collaborazione diventa ancora più complesso quando la molteplicità dei soggetti artisti è necessaria alla stessa creazione dell'opera d'arte. Il che si è verificato in particolar modo per il melodramma e si ripete soprattutto oggi per il cinematografo. E anzi il complicarsi del problema per queste forme di arte, e l'impossibilità di risolverlo secondo il criterio prevalente dell'unicità dell'artista, hanno fatto spesso dubitare del carattere veramente artistico di esse e hanno fatto pensare a giustapposizioni empiriche di motivi artistici eterogenei. Che nel melodramma o nel film ci possa essere dell'arte nessuno esclude in modo aprioristico, appunto perchè in essi può incidentalmente esprimersi la personalità di uno di più dei collaboratori, ma si nega che sia opera d'arte il melodramma o il film in quanto tali e cioè nella loro unità di fatto. V'è stato poi chi ha creduto di poter ammettere anche il carattere artistico del tutto, risolvendo la mol-

teplicità dei collaboratori nell'unità della personalità dominante, e per il melodramma, ad esempio, si è cercato di subordinare al musicista l'opera del librettista, degli attori e degli altri esecutori. Più difficile è apparso il compito per quel che riguarda l'opera cinematografica, dove il soggettista, il regista e l'attore sono maggiormente sembrati in condizioni di parità. Ma non è mancato chi, per trarsi d'impaccio, ha sostenuto che l'unità può essere data, a seconda dei casi, dall'uno o dall'altro dei collaboratori, e in particolare da chi, per la sua maggiore personalità, ha finito di fatto per informare tutta l'opera e con essa l'azione artistica degli altri. Le quali soluzioni valgono soltanto a mostrare in quale senso naturalistico sia comunemente inteso il concetto di soggetto e come il vero problema di esso sia inconsapevolmente o dogmaticamente eluso. Quali ragioni filosofiche infatti si è in grado di addurre per escludere che più persone collaboranti a una stessa opera possano costituire una concreta unità soggettiva e un'unica personalità creatrice? E quale confine si può stabilire tra le persone degli autori e le altre, o tra le persone e tutto il resto del mondo, per escludere che attraverso gli autori si esprima una realtà il cui centro non ci riesce di determinare?

Del resto, anche ripiegando sulla soluzione naturalistica, il problema della molteplicità non può essere evitato, perchè l'unità dell'individuo empirico si scinde nella varietà dei suoi momenti storicamente determinati. L'artista contempla la propria opera e vi scopre un mondo che non sapeva di aver creato: egli muta di giorno in giorno, fino a non riconoscere più se stesso. E la sua opera, che ha bisogno di essere attuata nel tempo, può rispecchiare la molteplicità degli stati d'animo in cui la personalità si è divisa. Sì che, in ultima analisi, l'unità del soggetto può essere riconosciuta soltanto nell'unità dell'oggetto e dell'opera d'arte, e questa a sua volta nella immediatezza dei singoli giudizi di gusto cui dà luogo. Anche per questa via i termini del problema tornano ad oscillare tra autore, opera e spettatore, senza che il critico possa comunque trarne un criterio orientativo.

Ma se il problema dell'unità soggettiva dell'opera d'arte non ha modo di essere rigorosamente impostato e risolto, questo non vuol dire ch'esso non riveli un'esigenza imprescindibile. Quel che si pretende dall'artista, e che si crede di riconoscere nella sua opera d'arte, è proprio ciò che all'artista manca e deve mancare in quanto egli non supera la sfera dell'arte. L'unità soggettiva infatti si distingue da quella oggettiva in quanto ha coscienza in se stessa e cioè in quanto si possiede, ma autocoscienza vuol dire filosofia e non più arte, e il cercarla nell'arte non può non rivelarsi contraddittorio. Fin tanto che si distingue arte da filosofia come coscienza da autocoscienza, parlare di unità soggettiva dell'opera d'arte non può aver senso, perchè l'unità può essere portata nel mondo della coscienza soltanto a patto di sollevarlo al piano della filosofia. Quando, dunque, si pretende

dall'artista l'espressione della personalità come unità si vuole in effetti che egli esca dall'arte; e quando si crede di riconoscere nell'opera d'arte il segno di quell'unità, si pensa che la ricerca che nell'arte si esprime sia sulla via buona, in prossimità dell'assoluto cui si tende. È un'unità ideale che si ha l'illusione di possedere, ma il cui possesso può solo sentirsi in un giudizio di gusto e non dimostrarsi criticamente. Se alla dimostrazione si potesse giungere, l'unità diverrebbe veramente tale e con essa si realizzerebbe quella soggettività o personalità, che si attribuisce all'artista, ma che può essere soltanto del filosofo. Fino allora la personalità dovrà necessariamente sfumare nella molteplicità dei soggetti e degli oggetti, nella natura di un'ispirazione misteriosa.

* * *

Il carattere *naturale*, che rivela l'arte nella sua immediatezza, vale inoltre a chiarire il problema del così detto *bello di natura*. Si è molto discusso se una tale bellezza possa esistere e si sono compiuti molti tentativi per superare l'antinomia che risulta dalla distinzione di bellezza naturale e bellezza spirituale, ma i risultati non sono stati e non potevano essere veramente convincenti. Se muoviamo, infatti, dall'*oggetto* panorama o animale o corpo umano e dall'*oggetto* monumento o quadro o statua, e a essi contrapponiamo un *soggetto* contemplatore e giudice, per risolvere la natura dell'oggetto nella spiritualità del soggetto, è chiaro che questo e questo solo farà essere la bellezza dell'oggetto. Se bellezza è valore, e se valore è soggettività o attività spirituale, essa potrà realizzarsi soltanto in colui che solleverà a sè la natura dell'oggetto, indipendentemente dall'essere o non essere questo opera umana. Se, al contrario, si pensa che la bellezza debba inerire all'oggetto in quanto tale e che possa soltanto essere riconosciuta dal soggetto contemplatore, non v'è alcuna ragione per escludere ch'essa sia attributo della così detta natura. Se, infine, si ritiene che la bellezza non viva nel soggetto contemplante, nè nell'oggetto contemplato, ma nella creazione stessa dell'oggetto e perciò nella coscienza dell'artista, sì che non abbia senso parlare della bellezza di ciò che non sia opera dell'uomo, allora bisogna porsi il problema di chi sia opera la così detta natura. E il problema può risolversi convenendo che anche la natura è posta dall'uomo e perciò risolvendone la naturalità nella spiritualità e sollevandola alla bellezza e agli altri valori; o può, invece, risolversi pensando che la natura trascenda l'attività umana e allora occorre postulare un'altra attività, ossia un'altra soggettività, un'altra spiritualità, che ne sia artefice e che le dia valore. Nel primo caso, ridotto tutto a opera umana, non può esservi distinzione tra bello di natura e bello artistico; nel secondo, riconosciuta nella natura l'opera divina, proprio in essa deve ricercarsi il principio di ogni bellezza. Ma, anche in questo secondo caso, l'ammissione di una soggettività trascendente non può far divenire problematica la stessa soggettività umana e renderla trascendente a se

stessa, sì che, in ultima analisi, l'opera d'arte abbia lo stesso carattere naturale o divino del bello di natura. L'arte nella sua immediatezza rende indistinguibili i termini di soggetto e oggetto, natura e spirito, uomo e Dio, e ogni problema dà luogo a soluzioni antinomiche egualmente giustificate. È l'uomo che dà valore alla natura, ma è poi la natura che ispira l'artista: e di fronte all'artista l'*altro* uomo è a volta a volta natura da trasfigurare e anima ispiratrice.

UGO SPIRITO

Vita del Centro

C. S. C. ED ORGANIZZAZIONI GIOVANILI DEL PARTITO - CORSI DI FOTOGRAFIA E DI RIPRESA CINEMATOGRAFICA

Se il Centro Sperimentale di Cinematografia, come è stato detto, fu creato dal Ministero della Cultura Popolare al fine di chiamare e raccogliere, selezionare e perfezionare tutti coloro che vogliono e possono far parte del vario e complesso mondo cinematografico, le organizzazioni giovanili del Partito che han posto mente ai delicati problemi del cinema non potevano dedicarvisi ignorando questa istituzione che è appunto, come del resto la sua denominazione stessa la definisce, centro di studio e di cultura cinematografica. Ecco perchè Comando Generale della G.I.L. e Segreteria Centrale dei G.U.F., nell'approfondire una proficua azione in questo campo, di cui vedremo poi i promettenti risultati iniziali ed i possibili sviluppi, hanno voluto porsi a contatto col Centro per svolgere una attività di comune accordo e di stretta cooperazione, la quale, se è in parte ancora da maturare, conta già tuttavia profittevoli realizzazioni, come l'effettuazione nella sede del C.S.C. di alcuni Corsi organizzati dalla Gioventù Italiana del Littorio e dai Gruppi Universitari Fascisti, e per i quali gli insegnanti del Centro hanno prestata con entusiasmo la loro appassionata guida, forte di una agguerrita e competente conoscenza della cinematografia.

Tutti i Corsi svolti sono stati dedicati alla fotografia ed alla ripresa cinematografica. La G.I.L., che ha già concluso il quarto dei suoi Corsi per fotografi ed operatori (della durata di due settimane ciascuno), e gli organizzati dei G.U.F., che hanno per ora effettuato il primo dei Corsi in programma, hanno trovato nel Centro quella piena disposizione di locali e di mezzi, di tecnici e di insegnamenti, per cui hanno potuto dedicarsi in un clima e in una situazione ideali alle prove e agli studi per cui detti Corsi — che si devono intendere di perfezionamento e di aggiornamento — avevano luogo.

I resultati sono stati assai soddisfacenti, non tanto per la partecipazione interessata e fervida degli iscritti, quanto per il profitto che essi hanno potuto ottenere in così brevi periodi di applicazione. La G.I.L. infatti, che si è valsa soltanto in parte della collaborazione del Centro nei primi Corsi

effettuati, mentre nei successivi vi ha chiesta e ottenuta la più completa ospitalità, ha perfezionato e aggiornato con tale mezzo circa una centuria di fotografi ed operatori.

Il primo Corso fu da essa iniziato il 2 maggio 1941-XIX, e si concluse il 16 dello stesso mese. Esso ebbe carattere teorico-pratico e sia nelle lezioni, sia nelle esercitazioni, ogni studio affrontato, tecnico ed estetico, fu proposto ai partecipanti nella forma più piana ed accessibile. In occasione di questo primo profittevole contatto fra C.S.C. e G.I.L. la chiusura del Corso fu presenziata dal Vice Comandante Generale della Gioventù Italiana del Littorio dr. Orfeo Sellani.

Nel secondo Corso, apertosi il 25 giugno 1941-XIX — perfezionato nella compilazione del programma didattico, a seconda dell'esperienza acquistata nel precedente — fu destinato un maggior numero di ore di insegnamento alle esercitazioni pratiche di ripresa (le quali furono effettuate in gran parte a un campo di organizzati della G.I.L.) onde dare ai giovani tutte le cognizioni necessarie alla migliore riuscita del lavoro di documentazione e di ripresa di attualità.

Fu fissato in questo secondo Corso un titolo di studio minimo pei partecipanti: la licenza di scuola media inferiore. Tale livello comune ed indispensabile di istruzione portò l'insegnamento ad una maggiore trattazione scientifica delle materie e ad un migliore affiatamento tra insegnanti ed allievi.

Il terzo Corso, anch'esso quindicinale, si effettuò dal 30 settembre al 14 ottobre 1941-XIX. Le lezioni teoriche si svolsero al C.S.C. e le esercitazioni pratiche di ripresa foto-cinematografica ebbero luogo durante le cerimonie della Leva Fascista, nonchè durante un rapporto di zona tenuto dal Federale di Roma, ed al Campo Graduati della G.I.L. a Monte Sacro. Riprese di attualità vennero effettuate nei mercati rionali, al Villaggio del Soldato e a Villa Borghese. La pratica di sviluppo e stampa venne compiuta presso i laboratori del C.S.C., del Comando Generale della G.I.L. e della Scuola Fotografica « Duca d'Aosta ». Le lezioni, come nei corsi precedenti, vennero alternate con visite agli impianti industriali di Cinecittà, dell'Istituto Nazionale LUCE e di privati stabilimenti.

* * *

Il quarto Corso di fotografia e ripresa cinematografica per organizzati della G.I.L. si è di recente effettuato al C.S.C. e più esattamente dal 30 gennaio al 13 febbraio u. s. Affidati agli insegnanti del Centro ed ai migliori specialisti, oltre che al Direttore dell'Istituto Ottico della R. Università di Firenze, i giovani hanno avuto a loro disposizione anche stavolta, ed anzi in numero notevolmente accresciuto, tutti i più progrediti mezzi tecnici, atti in larga misura a stimolare il loro acceso interesse ed a perfezionare la loro già avanzata preparazione. Infatti tutti i partecipanti ai Corsi sono stati scelti fra i giovani che, per ragioni professionali, o per essere

stati appositamente preparati da speciali Corsi dei singoli Comandi Federali G.I.L., si dedicano già da tempo alla pratica della fotografia e della cinematografia a passo ridotto. Oltre a consolidare e perfezionare le loro conoscenze tecniche, questi giovani hanno potuto trovare nel Centro una guida che ha più drittamente segnata ed approfondita in essi la coscienza, spesso sommaria e ridotta a personali e talvolta deviate ricerche, della estetica fotografica e cinematografica.

Questo Corso, come gli antecedenti, si è effettuato con un ordinato piano che ha gradatamente e rapidamente svolto un programma minuzioso e quanto più possibile vasto, il quale, tenendo conto della diversa preparazione dei partecipanti, ha toccato tutte le questioni connesse alla fotografia ed alla cinematografia, le quali sono state studiate soprattutto nel loro aspetto di potenti e popolari mezzi di divulgazione delle iniziative, delle realizzazioni e delle questioni sociali verso cui il Regime ha rivolto la sua attenzione e la sua azione.

Le materie comunemente trattate nei Corsi sono state le seguenti: Estetica fotocinematografica; Chimica fotografica; Ottica; Tecnica cinematografica; Montaggio; Esercitazioni pratiche fotocinematografiche (ripresa, sviluppo, stampa). Sono state inoltre compiute interessanti visite ai nostri maggiori stabilimenti, alcuni dei quali in piena lavorazione.

A questo Corso ne seguiranno prossimamente altri di aggiornamento e di perfezionamento, riservati a coloro che abbiano dimostrato nei precedenti il maggiore profitto ed anche una più larga pratica professionale. Gli organizzati che saranno chiamati a parteciparvi costituiranno il nucleo più seriamente preparato di un numero già rilevante di giovani capaci di affrontare in ogni caso e in ogni aspetto, in pace e in guerra, quanto di nuovo e difficile possano offrire la fotografia e la ripresa cinematografica, sempre, beninteso, nell'ambito dell'attività di propaganda e del passoridotto.

* * *

In maniera non molto diversa è stata curata l'organizzazione del primo Corso fatto svolgere dalla Segreteria Centrale dei G.U.F. Esso si è svolto dal 15 al 30 novembre 1941-XX. Vi hanno partecipato quindici fotografi ed operatori iscritti al Cine-Guf dell'Urbe. Le materie di insegnamento furono distribuite nel periodo quindicinale con particolare riguardo alla ripresa, effettuata a passo ridotto, in esterno, ed a passo normale nei teatri di posa del C.S.C. Le lezioni furono alternate con le consuete visite agli stabilimenti di produzione e con proiezioni di film della ricca Cineteca del Centro, scelti fra quelli che presentano particolare interesse e fonti di studio per gli operatori.

All'apertura di questo Corso volle presenziare l'Eccellenza Vidussoni, allora Vice Segretario dei G.U.F. Nel mettere in rilievo l'importanza della iniziativa che apriva una profittevole collaborazione fra Centro e Gruppi Universitari Fascisti il gerarca assicurò che in seguito essa avrebbe dato ben più importanti sviluppi.

Tanto nei Corsi della G.I.L. che in quello dei G.U.F. i partecipanti ottennero quasi tutti, nell'esame finale, un brevetto di idoneità, salvo pochissimi meno preparati e meno adatti. In complesso i giovani convenuti al Centro dai Comandi Federali G.I.L. di tutta Italia, o mandati dal Cine Guf dell'Urbe, poterono effettuare in questa attrezzata e preziosa istituzione una preparazione tale da metterli in condizione di potersi dedicare al cinema con una avveduta conoscenza di quei mezzi e di quelle discipline che ne sono fondamento. Quando poi questi giovani, appassionatisi a quanto concerne tutti gli aspetti del cinema, che gli insegnanti hanno loro largamente lumeggiato, vorranno anche maggiormente avvicinarsi ad essi, magari introducendosi nella produzione effettiva, allora G.I.L. e G.U.F., accanto al Centro, potranno a buon diritto fregiarsi di un altro titolo di merito, disinteressatamente perseguito: quello cioè di aver contribuito, non importa se per via diretta o indiretta, al potenziamento dei quadri tecnici del crescente cinema italiano, apportando nuovi elementi dotati non soltanto di entusiasmo, ma anche di una adeguata conoscenza dei suoi problemi e dei mezzi praticamente adoperati per la loro risoluzione.

* * *

La collaborazione fra G.I.L. e Centro, e G.U.F. e Centro, per la preparazione dei giovani che intendono dedicarsi al cinema, è ora in atto. Un buon numero di operatori sono stati istruiti o aggiornati, e risulta già che alcuni di essi sono stati adoperati nella produzione, che attualmente fa grande richiesta di tecnici; ma questa collaborazione non si arresterà certamente a un solo campo della vasta attività cinematografica. Il primo passo per avvicinare gli organi espressamente atti a realizzare questa cooperazione è fatto: il Centro Sperimentale di Cinematografia da una parte, quale organo costituito dallo Stato, e per esso dal Ministero della Cultura Popolare, per lo studio e la diffusione della tecnica ed estetica del cinema; la Gioventù Italiana del Littorio ed i Gruppi Universitari Fascisti dall'altra, come organi rappresentanti i giovani e direttamente interessati a risolverne tutti i problemi. Essi potranno in seguito studiare l'eventualità di organizzare altri Corsi speciali, di istruzione o di aggiornamento, che siano particolarmente dedicati alla estetica cinematografica, alla ripresa sonora, alla produzione, alla scenografia ecc.; Corsi paralleli cioè a quelli ben più vasti e rigorosi che il Centro annualmente svolge — dal novembre al giugno — nella sua meravigliosa sede, capace di offrire tutto il raccoglimento necessario agli studi, insieme al più limpido respiro della campagna romana che la circonda; corsi che in due anni di intenso lavoro preparano quelli che saranno i futuri tecnici, attori, dirigenti ed esponenti della cinematografia nazionale.

A pochi anni dalla sua istituzione i risultati raggiunti dal C.S.C., nella sua operosa e continua attività cominciano già a delinearsi. Nel 1942 il Centro ha preso a dire a voce ancora più alta, e più ascoltata, la sua parola nel cinema italiano, non soltanto coi registi, operatori ed aiuti che si affiancano

ai più anziani della produzione militante, o con quelli giovanissimi ai quali l'Istituto LUCE ha affidato la realizzazione di numerosi e già apprezzati cortimetraggi e documentari; non soltanto coi numerosi attori, già suoi allievi, che quest'anno sono apparsi, per la prima volta, o per riconoscimento ormai definitivamente acquisito, sullo schermo, quanto con il film del Centro, il primo, che sarà quanto prima presentato e dirà praticamente al pubblico italiano quello che il Centro Sperimentale di Cinematografia vuole, insegna e sa, e possiamo aggiungere, conta, in fatto di estetica, recitazione, e tecnica del cinema.

MARIO VERDONE

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
ANTONIO PIETRANGELI - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*

ESTETICA

* Luigi Chiarini e Umberto Barbaro: *Problemi del film* - Saggio di antologia estetica. Contiene scritti di: *Alexandre Arnoux, Massimo Bontempelli, Ricciottó Canudo, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Leo Longanesi, S. A. Luciani, Giovanni Gentile, Eugenio Giovannetti, Joseph Goebbels, René, Clair, Hans Richter, Paul Rotha* — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

* Umberto Barbaro: *Film: soggetto e sceneggiatura* - Sviluppo del soggetto fino alla fase risolutiva della sceneggiatura. Quattro esempi di sceneggiatura. Quello che gli scrittori di film devono conoscere dell'arte del cinema. In appendice un atlante fotografico. — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

Giuseppe Bottai: *Il cinema e i bambini* (Anno III n. 8, agosto 1939).

Jacopo Comin: *Per una teoria dell'espressione cinematografica* (Anno I n. 6, giugno 1937).

Marcello Gallian: *Macchina e fantasia* (Anno I n. 11 novembre 1937).

Ettore Allodoli: *Dal romanzo allo schermo* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

Paolo Uccello: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia* (Anno II n. 1 gennaio 1938).

Rudolf Arnheim: *Il film come opera d'arte* (Anno II n. 4, aprile 1938).

Luigi Chiarini: *Il film è un'arte, il cinema un'industria* (Anno II n. 7, luglio 1938).

Rudolf Arnheim: *Nuovo Laocoonte* (Anno II n. 8, agosto 1938).

Adriano Magli: *Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo* (Anno II n. 10 ottobre 1938).

Ugo Betti: *Poesia e cinematografo* (Anno II n. 12 dicembre 1938).

Ettore Allodoli: *Il cinema nella letteratura narrativa* (Anno III n. 3 marzo 1939).

Umberto Barbaro: *Il problema estetico del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

Gherardo Gherardi: *Prassi del dialogo cinematografico* (Anno III n. 5 maggio 1939).

G. B. Angioletti: *La parte dello scrittore* (Anno III n. 9 settembre 1939).

Tito A. Spagnol: *Considerazioni nella sceneggiatura* (Anno III n. 9 settembre 1939).

P. M. Pasinetti: *Film e arte narrativa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

Béla Balàzs: *Lo spirito del film* (Anno IV n. 2, febbraio 1940).

Dario Rastelli: *La regìa* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

Domenico Purificato: *La cornice prospettica* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

Antonio Covi: *Il cinema come espressione artistica* (Anno IV n. 10 ottobre 1940).

Raffaele Mastrostefano: *Il teatro, il cinema, l'attore* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

Rosario Assunto: *Introduzione ai classici* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

Werner Kortwich: *La sceneggiatura* (Anno V n. 5, maggio 1941).

Galvano della Volpe: *Cinema e « mondo spirituale »* (Anno V n. 9, settembre 1941).

Redanò Ugo: *Il cinematografo come forma d'arte* (Anno V n. 11, novembre 1941).

STORIA

* Francesco Pasinetti: *Storia del cinema dalle origini a oggi* - Prefazione di Luigi Chiarini. Il più moderno e completo quadro storico del cinematografo di tutti i tempi e di tutti i paesi in forma di narrazione distesa; precede un capitolo sulla preistoria. Seguono tre indici analitici: di titoli di opere, dei nomi, di argomenti e varie. Centosettantasei tavole di illustrazioni fuori testo. In appendice: « Dizionario cinematografico », comprendente tutti i termini in uso nel mondo del cinema. Un volume di complessive 636 pagine L. 65, legato in tela L. 75.

Jacopo Comin: *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

Vincenzo Bartoccioni: *Panorama della cinematografia tedesca* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

Marcello Gallian: *Storia degli stili nei film* (Anno II n. 5 maggio 1938).

M. A. Prolo: *Torino cinematografica prima e durante la guerra* (Anno II n. 10, ottobre 1939).

Domenico Paolella: *Gli ebrei nel cinema* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

Emilio Cecchi: *Stanchezza del cinema americano* (Anno III n. 3 marzo 1939).

Luigi Bianconi: *D'Annunzio e il cinema* (Anno III n. 11, novembre 1939).

Ugo Casiraghi: *A proposito di un film di Duvivier* (Anno III n. 12 dicembre 1939).

Gianni Puccini: *Contributo cronistico alla storia del cinema danese* (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

Arnaldo Frateili: *Ricordi di un cineletterato* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributo alla storia del cinema italiano: Cinema napoletano* (Anno IV n. 8, settembre 1940).

UGO CAPITANI: *La cinematografia francese e la rivoluzione nazionale* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquiste del tempo nella storia del film* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GIANNI PUCCINI: *Il cinema nel 1940* (Anno V n. 6, aprile 1941).

MARIO PRAZ: *La voce nella tempesta* (Anno V n. 5, maggio 1941).

ALESSANDRO PAVOLINI: *Rapporto del cinema* (Anno V n. 6, giugno 1941).

PIETRO PAOLO TROMPEO: *Zola e Renoir* (Anno V n. 8, agosto 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Sequenza classica di un film nordico* (Anno V n.9, settembre 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Piccolo mondo antico — Dal romanzo al film, dal film al romanzo* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

UGO CASIRAGHI: *Notti bianche di San Pietroburgo* (Anno V n. 11, novembre 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquista dello spazio nella storia del film* (Anno V n. 11, novembre, 1941).

PRODUZIONE E INDUSTRIA

NINO OTTAVI: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione*. Il primo trattato sulla produzione cinematografica, sulle attività che vi concorrono, le disposizioni sull'industria cinematografica, la costituzione degli stabilimenti. — Volume di oltre 250 pagine corredato da numerose tavole, L. 40; legato in tela L. 50.

GILBERTO LOVERSO: *Appunti d'economia cinematografica* (Anno II, n. 5, maggio 1938).

GILBERTO LOVERSO: *L'industria del cinema* (Anno II n. 8, agosto 1938).

A. MICHEROUX DE DILLON: *L'industria cinematografica* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

FRANCESCO PASINETTI: *Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema autarchico* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

A. MICHEROUX DE DILLON: *Organizzazione del noleggio film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

SOGGETTI E SCENEGGIATURE

* JACQUES FEYDER - ZIMMER - SPAAK: « *La Kermesse Héroique* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 2, febbraio 1937) - (*Esaurito*).

CARMINE GALLONE - S. A. LUCIANI - ILDEBRANDO PIZZETTI: « *Scipione l'Africano* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia. (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

MARIO PRAZ: *Idea d'un film* (Anno I n. 11 novembre 1937).

GIOVANNI COMISSO: *Il figlio del mare* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

MASSIMO BONTEMPELLI: *Cristoforo Colombo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

TELESIO INTERLANDI: *Dies Illa* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *La bella addormentata* (dalla commedia omonima di Rosso di San Secondo) (Anno III n. 3, marzo 1939).

ALESSANDRO BLASETTI: « *Ettore Fieramosca* ». Soggetto, sceneggiatura, musica, costumi. (Anno III n. 4, aprile 1939).

RENÉ CLAIR: « *À nous la liberté* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno III n. 10, ottobre 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *Il grillo del focolare* (dal racconto *The Cricket of the Hearth* di Charles Dickens) (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ORIO VERGANI: *La madonna del rifugio* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

RENATO MAY: *Frammenti di sceneggiature italiane del 1920: Venerdì di passione, Il tiranno, Marcella, La casa di vetro, I tre sentimentali.* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

GIOVANNI COMISSO: *Ritorno alla patria* (Anno IV n. 6, giugno 1940).

E. A. DUPONT: « *Variété* ». Soggetto e sceneggiatura. (Anno IV n. 6, giugno 1940).

MARIO PUCCINI: *Il sogno di un navigatore - Leon Pancaldo, il compagno di Magellano* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

MICHELANGELO ANTONIONI: « *Terra verde* », spunto per un film (Anno IV n. 10 ottobre 1940).

GUSTAV UCICKY: « *Mutterliebe* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 4, aprile 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Appunti per un film su Goethe e l'Italia* (Anno V n. 4, aprile 1941).

AMLETO PALERMI: « *La peccatrice* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 5, maggio 1941).

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 6, giugno 1941).

VALERIO MARIANI: « *Architettura barocca a Roma* » - Sceneggiatura (Anno V n. 7, luglio 1941).

F. M. POGGIOLI: « *Addio giovinezza* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 9, settembre 1941).

L'ATTORE

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *L'attore, saggio di analogia critica* - La prima raccolta sistematica dei più significativi scritti dei teorici della recitazione teatrale integrata da commenti critici e da indici sì da costituire un efficace e moderno strumento di studio e di lavoro.

— Volume I - Articoli di: *Denis Diderot, Francesco De Sanctis. Tommaso Salvini, Carlo Darwin, Costantino Stanislawsky, F. T. Marinetti, Anton G. Bragaglia, Vsevolod I. Pudovchin, Béla Balázs.* — Prezzo del volume L. 15; legato in tutta tela L. 20.

— Volume II - Articoli di: *Giovanni Ghirlanda, Gaetano Gattinelli, Benvenuto Righi, Edoardo Boutet, Alfred Binet, Ettore Petrolini, Louis Jouvet, Carlo Tamberlani, Luigi Pirandello, Angelo Musco, Silvio D'Amico, Giovanni Gentile, Edward Gordon Craig.* — Prezzo del volume L. 15.

— Volume III - Articoli di: *Béla Balàzs, Hans Rehlinger, Gunter Groll, Pitkin e Marston, atlante illustrato dell'attore cinematografico* (Anno V n. 1, gennaio 1941).

VSEVOLOD I. PUDOVCHIN: *L'attore nel film.* - Un corso di grande interesse che contiene, oltre ad un'estetica della recitazione, un ingente materiale di pratica utilità. — Un volume L. 15; legato in tutta tela, L. 20.

UMBERTO BARBARO: *L'attore cinematografico* (Anno I n. 5, maggio 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Attori ombre e persone* (Anno III n. 11, novembre 1939).

LIONEL BARRYMORE: *Esperienze d'un attore* (Anno V n. 3, marzo 1941).

BETTE DAVIS: *Esperienze di un'attrice* (Anno V n. 6, giugno 1941).

MUSICA

S. A. LUCIANI: *La musica e il film* (Anno I n. 6, giugno 1937).

ILDEBRANDO PIZZETTI: *Significato della musica di « Scipione l'Africano »* (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

S. A. LUCIANI: *L'opera in film* (Anno II n. 4 aprile 1938).

GIULIO MORELLI: *La musica e il cinematografo* (Anno II n. 7, luglio 1938).

LUIGI CHIARINI: *La musica nel film* (Anno III n. 6, giugno 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema, musica e scienza* (Anno V n. 6, giugno 1941).

GIULIO COGNI: *La parola la musica l'immagine* (Anno V n. 7 e 8, luglio e agosto 1941).

IL COSTUME

GIULIO MARCHETTI FERRANTE: *Il cinema la storia e il costume* (Anno III n. 3 marzo 1939).

EMMA CALDERINI: *Il costume popolare e il cinema* (Anno III n. 6 giugno 1939).

SCENOGRAFIA

CARLO ENRICO RAVA: *Scenografia: elemento informativo del gusto* (Anno I n. 10 ottobre 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Scenografia per film* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

GLAUCO VIAZZI: *Poetica ambientale o della scenografia* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GUIDO FIORINI: *Scenografia cinematografica* (Anno V n. 7, luglio 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo* (Anno V n. 8, agosto 1941).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematici del cinema. I.* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

MONTAGGIO

RENATO MAY: *Per una grammatica del montaggio* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

MARIO LARICCIA: *Teoria del montaggio e cinematografia didattica* (Anno II n. 5 maggio 1938).

RENATO MAY: *Montaggio dei film giornali e delle attualità* (Anno III n. 6 giugno 1939).

PAOLO UCCELLO: *Il montaggio pratico del film* (Anno IV, nn. 4 (aprile) e 5 (maggio) 1940).

FERNANDO CERCHIO: *Composizione e montaggio dei film documentari di guerra* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

TECNICA

CINEMA A COLORI

ERNESTO CAUDA: *Il cinema a colori* - Questo volume costituisce un'esposizione succinta, ma completa, dei problemi inerenti alla cinematografia a colori e dei numerosi sistemi escogitati per risolverli. Esso colma una lacuna molto sentita nella bibliografia del cinema italiano e concorrerà a chiarire l'idee sulla possibilità dell'elemento cromatico sullo schermo nonchè sui mezzi più atti per realizzarlo. — Un volume L. 25; legato in tela L. 30.

TECNICA DEL SUONO

LIBERO INNAMORATI e PAOLO UCCELLO: *La registrazione del suono* - Un trattato esauriente sull'argomento che dai capitoli introduttivi contenenti le premesse scientifiche, passa alla analisi minuta e completa delle applicazioni pratiche e alla descrizione dei processi e degli apparecchi. Alcuni capitoli sono particolarmente dedicati all'attore, alla acustica delle sale, al montaggio, alla riproduzione e al doppiato. — Un volume illustrato da 270 figure L. 40; legato in tutta tela L. 50.

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

PAOLO UCCELLO: *Come si parla davanti al microfono* (Anno III n. 10 ottobre 1939).

LIBERO INNAMORATI: *Il suono nel passo ridotto* (Anno II n. 4 aprile 1938).

PAOLO UCCELLO: *La tecnica e l'arte del doppiato* (Anno I n. 5, maggio 1937).

TELEVISIONE

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Problemi della televisione* (Anno I n. 3, marzo 1937).

ALDO DE SANCTIS: *Problemi artistici della televisione* (Anno IV n. 5, maggio 1940).

STEREOSCOPIA

ERNESTO CAUDA: *Cenni sulla cinematografia stereoscopica* (Anno I n. 4, aprile 1937).

OTTICA

PAOLO UCCELLO: *L'occhio e la macchina da presa* (Anno III n. 12 dicembre 1939).

PIERO PORTALUPI: *La luce* (Anno V n. 3, marzo 1941).

SVILUPPO E STAMPA

LIBERO INNAMORATI: *Uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA
ANALISI COMPLETE DI TUTTI I FILM PRESENTATI

Anno I numero 9, settembre 1937.

Anno II numero 9, settembre 1938.

Anno III numero 9, settembre 1939.

Anno IV numero 10, ottobre 1940.

Anno V numero 10, ottobre 1941.

VARIE

LUIGI CHIARINI: *Didattica del cinema* (Anno I n. 3 marzo 1937).

GIOVANNI VETRANO: *La cinematografia nel diritto d'autore* (Anno I nn. 4 (aprile), 5 (maggio), 6 (giugno) 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Cinema e lingua italiana* (Anno I n. 4 aprile 1937; Anno II n. 4 aprile 1938).

Fr. AGOSTINO GEMELLI: *La psicologia al servizio della cinematografia* (Anno I n. 9, settembre 1937).

HANS MILLER: *La cinematografia educativa in Germania* (Anno I n. 12 dicembre 1937)

GIULIO COGNI: *Preliminari sul cinema in difesa della razza* (Anno II n. 1 gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Storia della camera oscura* (Anno II n. 5, maggio 1938).
GIULIO COGNI: *Film e razza* (Anno II n. 7 luglio 1938).
PAOLO UCCELLO: *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia* (Anno II n. 8 agosto 1938).
ETTORE ALLODOLI: *Note del comico cinematografico* (Anno II n. 10 ottobre 1938).
RAFFAELLO MAGGI: *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti* (Anno III n. 1 gennaio 1939)
MARIO LARICCIA: *Il sillabario fono-cinematografico* (Anno III n. 1 gennaio 1939).
GIULIO COGNI: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* (Anno III n. 3 maggio 1939).
CORNELIO DI MARZIO: *Per un cinema politico* (Anno III n. 5 maggio 1939).
MARIO MASSA: *Introduzione ai pupazzi animati* (Anno III n. 5 maggio 1939).
GABRIELE BALDINI: *Natura dei disegni animati* (Anno III n. 6 giugno 1939).
GIOVANNI COMISSO: *Chiacchiere nel paesaggio* (Anno III n. 6 giugno 1939).
L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Il film 16 millimetri* (Anno III n. 6 giugno 1939).
FRANCO CIARLANTINI: *Il libro e il cinematografo* (Anno III n. 9 settembre 1939).
LUIGI CHIARINI: *Il cinema e i giovani* (Anno III n. 10 ottobre 1939).
ROBERTO OMEGNA: *Cinematografia scientifica* (Anno III n. 11 novembre 1939).
VINCENZO BONAJUTO: *Gli «uccelli» di Aristofane e Disney* (Anno IV n. 4 aprile 1940).
GLAUCO VIAZZI: *Simboli e analogie* (Anno IV n. 9 settembre 1940).
VINCENZO BARTOCCIONI: *Cortimetraggi artistici* (Anno IV n. 9 settembre 1940).
UGO CAPITANI: *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).
VLADIMIR NILSEN: *Teoria della «fotogenia»* (Anno V n. 2, febbraio 1941).
MARIO PRAZ: *L'aquila e il serpente* (Anno V n. 2, febbraio 1941).
VALERIO MARIANI: *Mimica ed azione in Gian Lorenzo Bernini* (Anno V n. 3, marzo 1941).
FRIEDERICH MAERKER: *Goethe e Schiller* (Anno V n. 4, aprile 1941).
UGO CAPITANI: *Dell'autore del film o della quadratura del circolo* (Anno V n. 4, aprile 1941).
DOMENICO PURIFICATO: *Una lezione di Pabst* (Anno V n. 4, aprile 1941).
GIOVANNI PAOLUCCI: *La maschera dell'attore* (Anno V n. 5, maggio 1941)
BRUNO MIGLIORINI: *Per una terminologia cinematografica italiana* (Anno V n. 5, maggio 1941).
UGO CAPITANI: *La cinematografia nella legislazione fascista* (Anno V n. 9, settembre 1941).
PAOLO UCCELLO: *Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del C.S.C.* (Anno V n. 9, settembre 1941).
UMBERTO DE FRANCISCIS: *Strade nel cinema* (Anno V n. 9, settembre 1941)
H. C. OPFERMANN: *I misteri del film* (Anno V n. 10, ottobre 1941).
ALESSANDRO PAVOLINI: *L'autore del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).
R. MASTROSTEFANO: *Introduzione alla didattica del cinema* (Anno V n. 11, novembre 1941).
VITALIANO BRANCATI: *Tre argomenti* (Anno V n. 11, novembre 1941).
CARLO BENARI: *Una comoda scappatoia: il film storico* (Anno V n. 11, novembre 1941).

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

Marino Lazzari (Anno V n. 2, febbraio 1941).
G. K. Chesterton (Anno V n. 2, febbraio 1941).
Joan Huizinga (Anno V n. 2, febbraio 1941).
L'inchiesta di «Solaria» (Anno V n. 4, aprile 1941).
François Mauriac (Anno V n. 4, aprile 1941).
Francesco Flora (Anno V n. 5, maggio 1941).
Julien Green (Anno V n. 5, maggio 1941).
Karl Vossler (Anno V n. 5, maggio 1941).
Giuseppe Prezzolini (Anno V n. 7, luglio 1941).
André Gide (Anno V n. 7, luglio 1941).
Massimo Bontempelli (Anno V n. 8, agosto 1941).
Marcello Gallian (Anno V n. 9, settembre 1941).
Bino Samminiatelli (Anno V n. 10, ottobre 1941).
Ettore Allodoli (Anno V n. 11, novembre 1941).

Un fascicolo della rivista L. 7 (doppio L. 14).
Per ordinazioni superiori a L. 100 sconto del 10 per cento.
*Le opere segnate * sono prossime ad esaurirsi.*

Produzione: **E.N.I.C.**
realizzata dalla **JUVENTUS FILM**

DI NAVARRA